

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



MORTE, SILÊNCIO E DESCRIÇÕES ERRADAS:
EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

João Pedro Vala

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

Lisboa, 2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

MORTE, SILÊNCIO E DESCRIÇÕES ERRADAS:
EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

João Pedro Vala

Lisboa, 2014

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR MIGUEL TAMEN

Para a Rita

Agradecimentos

Estou muito agradecido ao meu orientador, o Professor Miguel Tamen, por me ter incentivado desde que entrei no Programa em Teoria da Literatura. Ao longo destes dois anos o Professor Miguel Tamen foi sempre de uma paciência inesgotável para comigo. Sem os seus conselhos esta tese seria muito pior.

Em 2010, no terceiro ano do meu curso de Gestão, fiz Erasmus em Bolonha. Por curiosidade, decidi assistir a aulas de Literatura Dantesca, dadas pelo Professor Giuseppe Ledda. Sem as suas extraordinárias aulas e sem o seu incentivo para que me dedicasse à literatura nunca teria escrito esta tese. O maravilhoso mundo da economia tem muito a agradecer ao Professor Ledda. E eu também.

A minha tese beneficiou muito de todas as aulas a que assisti no Programa em Teoria da Literatura, particularmente dos seminários orientados pelo Professor João Figueiredo e pelo Professor Brett Bourbon.

Queria agradecer ainda aos meus colegas do Seminário de Orientação e às pessoas que fizeram observações à conferência que dei no âmbito das Teses da Teoria.

Agradeço muito à minha família o interesse que sempre manifestou pela minha tese. Agradeço particularmente aos meus pais pelo apoio e pela compreensão, à minha irmã e aos meus avós.

Queria agradecer também ao Francisco por ter lido esta tese e ao Bernardo por ter ido à minha conferência. Tenho demasiadas coisas a agradecer ao Simão.

O Jorge reviu o capítulo final desta tese e deu-me ótimas ideias. No final da primeira reunião do seminário de orientação, o Jorge não me deixou mudar de tema. Agradeço-lhe muito.

Finalmente queria agradecer aos meus amigos que fizeram da biblioteca um sítio menos inóspito: o Nuno, a Joana, a Ana Cláudia, a Zara, o Tomaz, a Maria, o Luís e o Vasco.

Estou muito agradecido à Rita.

Resumo

Esta tese é sobre *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Procurar-se-á observar a relação de algumas personagens-chave do romance com o hábito, bem como compreender quais as condições necessárias para que essas mesmas personagens se consigam libertar da prisão que, como se verá, o hábito impõe. Desenvolver-se-á ainda a ideia de que o silêncio e a tomada de consciência de que a morte chegará um dia são ocasiões privilegiadas para que uma libertação do hábito aconteça. Finalmente, analisar-se-á uma resposta de Marcel Proust a um questionário feito por Jean-Louis Vaudoyer no jornal *L'Opinion*. Essa resposta será vista como um exercício de auto-crítica literária por parte de Proust que permite definir *Em Busca do Tempo Perdido* como um romance de descrições erradas.

Abstract

This thesis is on Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. It will be observed the relationship of some of the main characters of the novel with habit. This thesis will also try to understand what are the necessary conditions that allow these very characters to free themselves from the prison imposed by the habit. Furthermore it will be taken in consideration that silence and the comprehension of one's mortality are privileged occasions for the liberation from habit to occur. Finally, Marcel Proust's answer to an inquiry made by Jean-Louis Vaudoyer on *L'Opinion* will be analyzed. This answer will be seen as an exercise of literary self-criticism by Proust that allows us to define *In Search of Lost Time* as a novel of mistaken descriptions.

Termos chave:

Charlus – Hábito – Morte – Silêncio – Descrições – Chardin

Keywords:

Charlus – Habit – Death – Silence – Descriptions – Chardin

Índice

Nota Inicial	p.9
Introdução	p.10
Capítulo I- A Morte da Avó.....	p.14
Capítulo II- Hábito	p.26
A- Hábito	p.26
B- Mudanças de Hábitos	p.50
Capítulo III – Uma Exposição de Proust.....	p.85
Bibliografia	p.115
Anexos	p.118

Nota inicial:

Todas as traduções não atribuídas são da minha responsabilidade.

As citações de *Em Busca do Tempo Perdido* são identificadas parenteticamente por volume e página da edição utilizada (e.g. III, 45). Para todas as outras citações segue-se o sistema autor, ano, página (e.g. Beckett, 1987, 28).

Volumes:

- I- *Do Lado de Swann*
- II- *À Sombra das Raparigas em Flor*
- III- *O Lado de Guermantes*
- IV- *Sodoma e Gomorra*
- V- *A Prisioneira*
- VI- *A Fugitiva (Albertine Desaparecida)*
- VII- *O Tempo Reencontrado*

Introdução

Antes de começar a escrever esta tese, a minha ideia era, a partir do romance de Proust *Em Busca do Tempo Perdido (EBTP)*, tentar compreender como é que mudanças de ideias acontecem. Parti da intuição inicial, que foi depois fortalecida através da leitura de David Hume, William James e Aristóteles, de que uma mudança de ideias não depende exclusivamente de uma vontade. Parecia-me peculiar a assunção de que temos à nossa disposição os instrumentos para nos tornarmos naquilo que queremos ser, bastando, portanto, força de vontade e uma deliberação sincera, por não me parecer ser assim que as coisas acontecem. Parecia-me ainda que seria um outro obstáculo a tornarmo-nos naquilo que queremos ser a ilusão de que já o somos.

A leitura do questionário apresentado no terceiro capítulo desta tese fez-me pensar que a resposta ao problema de compreender como deixamos de ser o que fomos a vida inteira não poderia ser obtida tão linearmente, uma vez que é extraordinariamente difícil compreender aquilo que somos. Parece-me, no entanto, que é também a essa pergunta que esta tese procura responder.

À medida que fui escrevendo esta dissertação, fui desviando as atenções daquela que era a pergunta de que partira inicialmente para o problema das descrições no romance. Ao tentar articular aquilo que eram para mim dois capítulos independentes (e que acabei por perceber que se cruzavam, exactamente como os caminhos de Combray), compreendi que esta tese seria também uma proposta de leitura de *EBTP* como um romance de descrições falhadas ou de personagens que não podem ser descritas de forma completa.

Esta tese divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo será uma paráfrase do conjunto de episódios de *O Lado de Guermantes* e *Sodoma e Gomorra* em que se narra a forma como Marcel percebe a morte da sua avó. A sua função é apenas a de preparar as ideias que serão apresentadas no segundo capítulo.

O segundo capítulo procura descrever a relação das personagens do romance com o hábito, bem como o que conduz a que as personagens mudem de ideias e de hábitos, dividindo-se, portanto, em dois subcapítulos: um sobre o hábito e o outro sobre mudanças de hábitos ou mudanças de ideias.

No primeiro subcapítulo, começo por apresentar uma definição de hábito como um instrumento fundamental para a nossa sobrevivência, uma definição que é ignorada no romance. A seguir, procuro apresentar uma definição de hábito mais consonante com o romance.

Para demonstrar a pertinência do que vou sugerindo, a minha exposição alterna entre caracterizações do hábito e descrições de personagens ou de episódios que comprovam as características apontadas.

O segundo subcapítulo tem uma estrutura ligeiramente mais complexa. Começo por explicar, num segmento a que chamei “Acontecimentos Violentos”, as condições necessárias para que, no romance, aconteça uma mudança de ideias. De seguida, proponho, a partir de dois episódios do romance, que as mudanças de ideias acontecem através da compreensão de que as descrições que as personagens do romance fazem não se adequam àquilo que está a ser descrito. Este argumento é desenvolvido mais à frente em dois segmentos a que chamei “Choques como erros de descrição” e “Albertine Simonet”.

Os seis segmentos seguintes descrevem o que pode acontecer depois da compreensão de que certas descrições estão erradas. Para ilustrar o que é argumentado, recorro a alguns episódios do romance.

De seguida, procuro apresentar uma justificação para a incapacidade de descrever coisas que as personagens revelam ao longo do romance.

Na segunda metade deste subcapítulo descrevo dois episódios absolutamente contrastantes (“Os Príncipes de Guermantes” e “Ah, está vivo!”) e falo de duas situações privilegiadas para que aconteçam mudanças de ideias. O segmento final serve de conclusão a este segundo capítulo.

Em *O Lado de Guermantes*, numa conversa com o senhor de Norpois, Marcel procura uma maneira subtil de aceder à casa dos duques de Guermantes. Para conseguir um convite, Marcel confia a Norpois que admira profundamente Elstir, dizendo de seguida:

Parece que a duquesa de Guermantes tem uns quadros maravilhosos, nomeadamente aquele admirável molho de rabanetes que vi na Exposição e que tanto gostava de tornar a ver; que obra-prima, aquele quadro (III, 223)

Ao ouvir isto, o senhor de Norpois fica espantado e exclama “Uma obra-prima? (...) Nem sequer tem a pretensão de ser um quadro, mas um simples estudo” (III, 224). Marcel reconhece que o embaixador tem razão mas, no entanto, admite: “E efectivamente, se eu fosse um homem com notoriedade, e me perguntassem qual a peça de pintura que eu preferia, teria citado aquele molho de rabanetes” (III, 224).

Em 1920, Proust era já “um homem com notoriedade” e, ao responder a um inquérito semelhante ao imaginado por Marcel, dá uma resposta difícil de interpretar. É proposto no terceiro capítulo que a resposta que Proust dá a este inquérito é, tal como a

escolha do molho de rabanetes, justificável não pela qualidade estética da obra, mas pela possibilidade de inserção numa determinada narrativa. Será proposto que, se Marcel escolheria o molho de rabanetes como a peça de pintura que mais admirava, não pela qualidade da obra, mas por lhe dar acesso a casa da duquesa Oriane, Proust escolhe um conjunto de quadros para uma galeria francesa no Louvre por, se colocados na narrativa certa, permitirem uma melhor compreensão daquilo que está em causa no seu romance.

O meu terceiro, e último, capítulo apresenta então uma tentativa de construção dessa narrativa. A sua estrutura é simples: nos seis primeiros segmentos são apresentadas justificações para a escolha de sete dos onze quadros. De seguida, interrompe-se a interpretação para se analisar “A Raça Maldita”. Este texto de Proust foi considerado fundamental para unir o segundo capítulo à interpretação feita da escolha dos quatro quadros a que é depois dada mais atenção. A partir da leitura de “A Raça Maldita”, estudo neste capítulo um tema fundamental para o capítulo anterior: a impossibilidade de se obter uma descrição perfeita das personagens de *EBTP*. Feita esta ligação, analiso finalmente os quatro quadros referidos.

*Take My Shoes Off,
And Throw Them in the Lake,
And I'll be
Two Steps on the Water*
Kate Bush

Capítulo I – A Morte da Avó

No início de *O Lado de Guermantes*, Marcel, o jovem narrador de *Em Busca do Tempo Perdido (EBTP)*, decide visitar a guarnição de Doncières, para passar uns dias na companhia do seu amigo Robert de Saint-Loup, com o objectivo de convencer Robert a elogiá-lo junto da sua tia, a duquesa de Guermantes, e para experimentar à distância a vida militar. Marcel já passara um Verão em Balbec mas esta viagem afasta-o pela primeira vez da sua avó materna, também conhecida, dentro da família de Marcel, por senhora Bathilde. É esta separação, como se verá, a origem de tudo o que se segue no episódio.

Uma chamada para Paris

Pouco tempo depois da chegada de Marcel a Doncières, Saint-Loup, sabendo da proximidade entre avó e neto, propõe ao seu amigo que use a recentemente instalada central telefónica para fazer pela primeira vez na sua vida uma chamada para a senhora Bathilde. Marcel, depois de Saint-Loup ter conseguido resolver o célebre problema das angústias nocturnas do narrador do romance, passara estes primeiros tempos no nordeste francês, encantado com a vida militar e sem grandes preocupações. Nem por uma vez desde a sua chegada, Marcel pensara na avó e o regresso à capital era agora um

cenário vago e distante. No entanto, este telefonema para Paris irá alterar drasticamente a tranquilidade desta viagem, forçando o regresso de Marcel.

Marcel estabelece a ligação e “passados alguns instantes de silêncio, [ouviu] de repente aquela voz que erradamente julgava conhecer tão bem” (III,134); ouve pela primeira vez

(...) aquela voz [que] surgia alterada nas suas proporções, uma vez que era um todo, e me chegava assim, só e sem o acompanhamento das feições do rosto, descobri como aquela voz era suave; aliás, talvez nunca o tivesse sido àquele ponto, porque a minha avó, sentindo-me longe e infeliz, julgava poder abandonar-se à efusão de uma ternura que, por «princípios» de educadora, habitualmente continha e ocultava. Era suave, mas como era triste também (...) quase decantada (...) de toda a dureza, de qualquer elemento de resistência aos outros, de qualquer egoísmo! (III, 135)

A viagem a Doncières causa, assim, uma separação entre avó e neto, que permite a Marcel ver a senhora Bathilde com novos olhos, revelando-se desta forma um novo lado da avó que Marcel era incapaz de ver enquanto estava junto desta. Ao ouvir a voz da avó sem “a partitura aberta do seu rosto” (III, 134), abre-se um fosso que torna clara a Marcel uma desadequação entre a senhora Bathilde e a descrição familiar e habitual que Marcel fazia da avó. Nos dois primeiros volumes, a senhora Bathilde é descrita por Marcel como uma mulher extraordinariamente simples e sem segredos para o seu neto. No entanto, este telefonema mostra a Marcel todos “os desgostos que a haviam flagelado ao longo da vida”, fazendo dela uma mulher “resignada, com uma certa idade” (III, 136).

O telefone funciona, como será argumentado, ao mesmo tempo como um telescópio e um decantador neste episódio, permitindo a Marcel ver pela primeira vez quanto a sua avó sofrera e envelhecera, tornando-se evidente a tristeza que a separação

do neto causara à avó de Marcel. Esta inesperada revelação faz com que a estadia em Doncières se torne insuportável e Marcel decide partir no dia seguinte, sem que se consiga sequer despedir de Saint-Loup. Ao ouvir a voz da avó ao telefone, Marcel consegue ver ao longe, consegue, como se espreitasse por um telescópio, que surja junto de si, “invisível mas presente, a pessoa a quem [queria] falar e que [permanece] sentada à sua secretária, na cidade onde habita” (III, 133). O telefone funciona também, neste episódio, conforme sugerido acima, como um decantador uma vez que Marcel vê agora a avó “sem as pressões opostas que todos os dias lhe tinham feito contrapeso” (III, 135). É esta semelhança com um telescópio e um decantador que faz do telefonema para a senhora Bathilde um momento de epifania, que permite a Marcel perceber que a descrição que fazia da avó estava errada. Permite a Marcel perceber que não conhecia tão bem como julgava a pessoa que, a par da sua mãe, lhe era mais próxima.

Regresso a Paris

Marcel regressa então a Paris mas, ao chegar, um novo choque inesperado e ainda mais violento surpreende-o, deixando-o sem saber o que fazer. Entra em casa e encontra a avó sentada na sala a ler um livro, sem que esta se aperceba da chegada do neto. Ao narrar esse momento, Marcel explica que

Estava ali, ou, antes, não estava ainda ali, visto que ela não o sabia, e, como uma mulher que é surpreendida num trabalho de costura que esconderá quando entrarmos, estava entregue a pensamentos que nunca mostrará à minha frente. De mim – graças a esse privilégio que não dura muito e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente à nossa própria ausência – só ali estava a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que acaba de fazer um instantâneo dos lugares que não tornaremos a ver. (III, 140)

O jovem narrador vê assim a senhora Bathilde sem que a ternura e o hábito tenham tempo de esconder dos seus olhos “o que eles nunca devem contemplar” (III, 141). Embora dure apenas um instante, esta visão revela a Marcel que a avó não era a construção que Marcel tinha feito dela, através de uma série de imagens contíguas moldada pelo hábito, mas que era antes uma “velha arruinada que não conhecia” (III, 141). Ao ser confrontado com esta revelação, Marcel percebe que já não resta muito tempo à sua avó. O choque que esperava Marcel neste regresso não é, como o anterior, uma simples revelação de um lado que permanecia desconhecido para o neto da senhora Bathilde, mas antes a proximidade da morte desta. É agora mostrado a Marcel, sem que o consiga refutar, que um dia, que já não tarda, a sua avó morrerá. Marcel não sabe o que fazer com esta revelação e desvia o olhar, tentando não ver o que lhe está a ser mostrado. A violência deste choque é tão grande que faz com que, imediatamente a seguir a Marcel ver na avó esta “velha arruinada que não conhecia”, o episódio acabe de forma brusca e a narrativa exclua durante as duzentas páginas seguintes a senhora Bathilde.

Doutor Cottard

Depois deste episódio, a narrativa concentra-se nas visitas de Marcel aos salões de Paris, nada nos sendo dito acerca do estado de saúde da avó de Marcel até à noite em que Marcel regressa a casa acompanhado pelo barão de Charlus, vindo de casa da senhora de Villeparisis. Marcel despede-se do barão e, ao subir as escadas, é confrontado com um novo choque inesperado e violento, cujos efeitos durarão desta vez mais tempo: o estado de saúde da sua avó piorara.

Somos então informados que nos últimos tempos a senhora Bathilde “andava a queixar-se, mas sem se saber muito bem o que tinha” (III, 299). A partir dessa noite, o

doutor Cottard passa a acompanhar a senhora Bathilde, impondo-lhe um regime lácteo que não produz quaisquer resultados, devido ao excesso de sal que avó punha nas sopas de leite, cujos malefícios eram desconhecidos. Marcel percebe com esse insucesso que a crença na medicina seria “a suprema loucura, se não acreditar nela não fosse uma loucura ainda maior” (III, 300), percebe que pouco pode fazer para evitar a morte da avó. De seguida, o doutor Cottard mede a temperatura da avó de Marcel e, como o termómetro indicava 38,3°C, Marcel conta que “sacudimos o termómetro com força para apagar o sinal fatídico, como se assim pudéssemos baixar a febre ao mesmo tempo que a temperatura marcada” (III, 300). Marcel coloca neste gesto individual de sacudir o termómetro toda a família que, ao ver a sua impotência perante a doença da avó, ao ver que nem a medicina os pode ajudar, decide iludir-se, eliminando todas as provas.

Doutor du Boulbon

De seguida, a família troca de médico, substituindo o doutor Cottard pelo doutor du Boulbon, um médico que diagnostica todos os males como derivados de doenças nervosas. Ao chamar o doutor du Boulbon, a família de Marcel pretende apenas repetir o que fizera anteriormente com o termómetro, pretende esquecer a lição que Marcel aprendera acerca da medicina e convencer-se de que a melhoria da senhora Bathilde está nas suas mãos. Naturalmente, o doutor du Boulbon diz que o mal da senhora Bathilde são os nervos e, mais naturalmente ainda, depois da visita do médico, Marcel e a mãe ficam profundamente aliviados. Marcel, depois de se despedir do médico, explica que a tristeza que o oprimia desde a noite em que visitara a senhora de Villeparisis desaparecera e desfaz-se em lágrimas no colo da mãe “a saborear, a aceitar, a amar a dor, agora que sabia que ela saía” (III, 308) da sua vida. No entanto, pouco depois, Marcel fica exasperado com Françoise, a governanta de sua casa, por esta não tomar

parte da alegria da filha e do neto da senhora Bathilde. Esta exasperação acontece porque Marcel pretende eliminar qualquer suspeita de que a albumina da sua avó não seja, como o doutor du Boulbon diagnostica, uma simples albumina mental e teme a consternação de Françoise como se de um mau presságio se tratasse, mesmo sabendo que esta consternação se deve a uma trivial rivalidade entre um criado e um porteiro.

Marcel consegue esquecer-se do choque que os regressos a casa, vindo primeiro de Doncières e depois de casa da senhora de Villeparisis, lhe causaram e volta a acreditar que a avó não morrerá nunca, uma vez que, como é sugerido várias vezes ao longo do romance, não é diferente acreditar que não se vai morrer nunca de se acreditar que não se vai morrer este ano ou até esta semana. Neste conjunto de episódios, Marcel vai sendo bruscamente confrontado com a iminente morte da avó e, à medida que estas revelações se tornam mais bruscas e claras, Marcel vai ficando sem saber reagir, fica indeciso entre perceber que a avó não viverá muito mais tempo e tentar acreditar que a morte da avó continua tão distante como estava antes de Marcel partir para Doncières.

Todas as pessoas estão de facto sozinhas

A conselho do doutor du Boulbon, Marcel e a avó decidem ir dar um passeio aos Campos Elísios. No dia em que deveriam sair, no entanto, a avó começa por querer adiar, por se sentir muito cansada, o que deixa a mãe de Marcel extraordinariamente apreensiva. A avó acaba por sair com Marcel, demorando mais tempo do que é costume a arranjar-se. Este atraso desespera Marcel que já esquecera por completo os choques anteriores, tratando a avó, por considerar que a senhora Bathilde já se tinha restabelecido totalmente, “com a estranha indiferença que temos pelos nossos pais enquanto estão vivos” (III, 310).

Marcel e a avó chegam então aos Campos Elísios, onde a avó de Marcel sofre um ataque numa casa de banho pública. Marcel fica nervoso e, ao partir em busca de ajuda, pede ao professor E..., que encontra por acaso, que veja a sua avó. Ao regressar para junto da avó, percebemos que na cabeça de Marcel, a morte deixou de ser um cenário hipotético e distante para se tornar numa realidade próxima e concreta. Marcel, ao percorrer a Avenida Gabriel, vem a pensar:

É verdade que dizemos que a hora da morte é incerta, mas quando dizemos isso imaginamos essa hora como situada num espaço vago e longínquo, não pensamos que ela tenha qualquer relação com o dia já começado e possa significar que a morte – ou a sua primeira tomada de posse de nós, após o que nunca mais nos largará – poderá acontecer nessa mesma tarde (III, 318)

É a esta entrada da morte na sua vida que Marcel tem resistido, é desta revelação que Marcel está, neste conjunto de episódios, constantemente a fugir. Marcel percebe que a morte está a tomar posse da sua avó e que um dia será a sua vez, mas Marcel não sabe o que fazer com essa revelação, sabe que a morte produz alterações, mas não sabe que alterações são essas. Marcel chega ao banco de jardim onde deixara a avó sentada e substitui estas questões levantadas pela morte por problemas de etiqueta, ao perguntar à avó se esta respondera ao cumprimento de Legrandin.

De seguida, ainda nessa mesma tarde, Marcel leva a avó a casa do professor E... que, depois de a observar, explica a Marcel que nada há a fazer e que a avó do jovem narrador morrerá de insuficiência renal. Marcel despede-se do médico e observa a avó de um patamar, sabendo-a perdida, enquanto pensa “Todas as pessoas estão de facto sozinhas” (III, 322). Era desta reflexão que Marcel fugira ao refugiar-se na vida de salões e nos diagnósticos optimistas do doutor du Boulbon. Percebemos agora finalmente que o que se estava a revelar a Marcel era a necessidade de enfrentar a morte sozinho, sem se esconder. Mas se, até aqui, o neto da senhora Bathilde conseguira

sempre desviar o olhar, desta vez, no entanto, ao ouvir do professor um diagnóstico directo e que não permite segundas leituras, Marcel fica sem alternativa e vê o que lhe estava a ser mostrado. Esta revelação é tão violenta que Marcel fica anestesiado e deixa de ver na senhora Bathilde a sua avó, transformando-se esta daqui para a frente numa estranha, como se verá de seguida, sem que Marcel consiga perceber (ou sem que queira perceber) o significado que a compreensão de que está irremediavelmente só tem.

A morte da senhora Bathilde

O passeio pela Avenida Gabriel constitui um momento de viragem na vida da senhora Bathilde, uma vez que nos é mostrado que, depois desta visita aos Campos Elísios, a morte se apodera definitivamente da avó de Marcel. A avó começa aqui o seu processo de transformação gradual num cadáver. Começa por ter dores insuportáveis, depois cega, depois recupera a visão mas ensurdece, depois volta a conseguir ouvir mas as suas palavras tornam-se incompreensíveis, depois começa a ficar paralisada, até que deixa de reconhecer Marcel. A certa altura, Françoise decide pentear a senhora Bathilde e ao fazê-lo, Marcel vê, incapaz de reagir,

as mãos cruéis de Françoise (...) sob a desolação de uma velha cabeleira que não tinha forças para suportar o contacto do pente, uma cabeça que, incapaz de manter a posição em que a colocavam, se desmoronava num turbilhão incessante em que o esgotamento das forças alternava com a dor (III,337)

Ao ser confrontado com esta mutação grotesca, que faz da senhora Bathilde um cadáver, Marcel está já incapaz de reagir e não consegue dizer nada a Françoise. Marcel só intervém no momento em que Françoise se prepara para erguer diante da avó um espelho, que permitiria à senhora Bathilde ver quão próxima estava já da morte, porque sabe que, ao ver-se reflectida num espelho, a sua avó poderia sofrer um choque

semelhante aos que o próprio Marcel tivera neste conjunto de episódios, um choque que, a todo o custo, deve ser evitado. É aliás, por essa razão, para impedir que a avó sinta, e aqui parafrasear-se-á o que é dito em *Sodoma e Gomorra* (S&G) num outro contexto, a repugnância de ver o que é pintada num espelho, que Marcel e a mãe tinham retirado do quarto todos os espelhos que lá existiam.

Alguns dias mais tarde, Marcel é acordado a meio da noite pela mãe para que se possa despedir da avó. Marcel, acabado de acordar, entra no quarto da avó e encontra, deitada na cama, “outra pessoa que não era a minha avó, uma espécie de bicho que se tivesse enroupado com os seus cabelos e deitado nos seus lençóis, ofegava, gemia, sacudia as cobertas com as suas convulsões” (III, 339). Mesmo tendo sido apanhado de surpresa e sonolento, ao deparar-se com a transformação quase concluída, Marcel permanece sem reacção, ainda anestesiado pela revelação dos Campos Elísios. Finalmente, a avó acaba por morrer, o que, para espanto de Marcel, a rejuvenesce e lhe devolve a beleza do tempo em que se casara, muitos anos antes de Marcel ter nascido. Ser-nos-á dito mais à frente, em S&G, que mesmo após a morte da sua avó e apesar do amor que tinha por ela, Marcel não chora uma lágrima. Desde o regresso a casa, vindo dos Campos Elísios, Marcel deixa de ver, como já foi sugerido, na senhora Bathilde a sua avó.

A mãe de Marcel está desesperada e, após a morte da senhora Bathilde, não seria capaz de descrever o leito de morte desta; é-nos dito várias vezes que a mãe de Marcel não se apercebe do que se passa à sua volta neste período, está completamente concentrada na sua mãe moribunda. A filha da senhora Bathilde deixa de dormir, não ouve o que lhe dizem, ignora as visitas e nem repara na presença do professor Dieulafoy. Marcel, no entanto, narra com todo o detalhe tudo o que se passara naqueles dias, conta a história da visita do especialista X..., é capaz de reproduzir todos os

disparates que o duque de Guermantes diz quando o visita, fala da descrição do professor Dieulafoy e, mesmo quando está junto à cama da avó, repara em tudo o que se passa no quarto, observa com toda a atenção os comportamentos do primo, do pai, do avô, da mãe, do cunhado religioso da avó e, principalmente, de Françoise. Esta diferença entre filho e mãe é ainda consequência do choque sofrido na Avenida Gabriel.

A morte da avó não produz nenhuma alteração na vida de Marcel. Nas últimas páginas do volume, Marcel volta a encontrar-se com Albertine, que não via desde as férias em Balbec, e com Saint-Loup, que o leva pela primeira vez a um serão em casa dos duques de Guermantes. A compreensão de que todas as pessoas estão de facto sozinhas não impede Marcel de passar todas as noites acompanhado. Marcel recebe, ao longo do conjunto de episódios narrados, inúmeros choques que lhe permitem não só perceber coisas acerca da sua avó como retirar conclusões gerais acerca da vida e do seu significado que, por mais profundas que aparentem ser, deixam tudo igual. Marcel percebe que um dia vai mesmo morrer e que a amizade é, como explica Beckett no livro que dedica a *EBTP*, “uma tentativa de comunicação onde nenhuma comunicação é possível” (Beckett, 1987, 63) e uma loucura semelhante a entabular uma conversa com mobília, mas essas conclusões são imediatamente dissociadas de qualquer alteração na sua vida. No jardim dos Campos Elísios, Marcel define postulados gerais que são completamente desligados de qualquer consequência.

A morte da avó

Marcel parte, já em *S&G*, pela segunda vez para Balbec. Ao chegar à estação balnear que visitara com a avó, o director do hotel aloja-o no mesmo quarto em que ficara nas férias anteriores mas, mesmo ao receber esta informação, Marcel não se lembra por uma única vez da avó.

Ao entrar no quarto, na primeira noite em Balbec, Marcel debruça-se para se descalçar e, ao fazê-lo, recupera, na sua memória,

o rosto terno, inquieto e desanimado da minha avó, não o daquela que com tanta surpresa e auto-recriminação eu tão pouco havia chorado, e que dela só tinha o nome, mas o da minha avó verdadeira, cuja realidade viva reencontrava, numa lembrança involuntária e completa, pela primeira vez desde os Campos Elísios onde sofrera o seu ataque (IV, 164)

Novamente, ao afastar-se de uma atmosfera familiar, Marcel é surpreendido e sofre um choque que neste caso faz com que aconteça uma das famosas memórias involuntárias. Esta memória involuntária, ao trazer de volta o rosto terno da avó, faz com que Marcel perceba pela primeira vez que a sua avó morreu. Só o choque de recuperar inesperadamente, ao repetir um gesto que fizera anteriormente com a avó agora que esta morrera, o rosto da senhora Bathilde permite que Marcel se liberte da letargia em que ficara depois da consulta do professor E.... Marcel decide desta vez enfrentar esta epifania causada pelo descalçar das botas e descobrir o “pouco de verdade” que poderia extrair “daquela impressão dolorosa e actualmente incompreensível” (IV, 167), decide não desviar o olhar. A verdade que Marcel procura nesta recordação, é-nos imediatamente dito, é trazida pela “própria morte, [pela] brusca revelação da morte” (IV, 168). No entanto, assim que Marcel decide respeitar a dor trazida por este choque, “o instinto de conservação, o engenho com que a inteligência nos preserva da dor, [começam] a construir sobre ruínas ainda fumegantes, a assentar os primeiros alicerces da sua obra útil e nefasta” (IV, 168) e Marcel acaba por adormecer.

Marcel adormece e sonha que está desesperado por se ter esquecido durante tantos meses da avó e pergunta ao pai onde a pode encontrar. O pai diz-lhe que a avó está bem e feliz e que Marcel não precisa de se preocupar. O pai explica ainda a Marcel que uma vigilante que toma conta da avó, que poderíamos identificar como o hábito ou

a morte, o impedirá de a visitar. Marcel começa a responder, mas o sonho deixa de fazer sentido e Marcel acorda¹. Ao acordar, acaba a sequência de episódios ligados à morte da avó, continuando Marcel a viver a vida tal como a vivera até aí. A partir deste momento, serão poucas as referências à avó ao longo do romance e serão feitas quase exclusivamente pela mãe de Marcel.

¹ Freud diria, com razão, que este sonho se trata de um *wish fulfilment dream*. Marcel parece tentar convencer-se de que a sua avó não partiu definitivamente e que o seu esquecimento não teve nenhuma consequência. Mas em vez de servir para corroborar a teoria apresentada em *A Interpretação dos Sonhos*, este sonho corrobora antes uma descrição de Marcel como alguém que pretende que as suas acções nunca tenham consequências.

Capítulo II – Hábito

A-Hábito

O conjunto de episódios descrito capítulo anterior, em que o narrador de *EBTP* toma consciência da proximidade da morte da sua avó, será fundamental para a compreensão da ideia central deste capítulo. Nestes episódios, a apreensão da verdade é feita aos solavancos, através de choques bruscos e inesperados. Tudo o que é compreendido por Marcel é compreendido de forma não linear; este modelo é, conforme será tornado claro, um modelo omnipresente no romance. Robert Pippin sugere, no seu ensaio “On Becoming Who One Is (And Failing): Proust’s Problematic Selves”, que as personagens de *EBTP* se tornam no que são, ao longo do romance, fruto de uma caminhada e não através de um salto. O que será argumentado ao longo deste capítulo, tendo como ponto de apoio estes episódios, é que, embora Pippin tenha razão, a caminhada se organiza de salto em salto. Será proposto que, embora seja verdade que as personagens vão avançando numa determinada direcção e que aquilo que são num dado momento é o resultado de uma certa acumulação de descobertas a que se poderia chamar um caminho (mesmo que a distância que vai desde o ponto de partida ao sítio onde estão seja muitas vezes extraordinariamente curta), este caminho não é feito de forma linear, não é o resultado de uma progressão passo a passo, mas antes o produto de vários choques bruscos, ou, se se quiser, de vários saltos, que, como se verá, obrigam as personagens a reconstruir as suas descrições do mundo.

Em *S&G*, Cottard ridiculariza Sócrates ao dizer que fica espantado ao pensar que uma máxima tão simples como “Conhece-te a ti mesmo” permitiu a Sócrates tornar-se imortal. Cottard vai mais longe ao dizer que “Sócrates não é nada de extraordinário. São pessoas que não tinham nada que fazer e que passavam todo o dia a passear, no dize-tu-direi-eu” (IV,454). O que se irá tentar demonstrar é que esta descrição dos filósofos socráticos serve antes para descrever os salões parisienses a que Cottard pertence e que é precisamente a incapacidade de seguir esta máxima tão simples que serve como chave para que se torne compreensível o comportamento das personagens do romance.

Este capítulo pretende descrever, a partir da análise de alguns episódios de *EBTP*, a forma como algumas personagens-chave do romance lidam com o hábito, ao mesmo tempo que se introduzirão algumas questões que serão depois desenvolvidas no capítulo final desta tese. Antes de se poder começar esta descrição, importa esclarecer que, em *EBTP*, sob um mesmo conceito de hábito são tratadas indiscriminadamente coisas diferentes, que serão aqui analisadas de forma semelhante, voltando portanto, depois de individualizadas, a ser reagrupadas num único conceito. No romance, quando Marcel se refere a hábitos, está a falar ao mesmo tempo de rotinas ou comportamentos habituais das personagens, de ideias que têm acerca de todas as coisas, desde a vida e a morte, até a casos jurídicos como o caso Dreyfus; fala também de descrições de pessoas, de dois tipos: auto-descrições e descrições de outras pessoas. Apenas num ponto do argumento que irá mais à frente ser desenvolvido será importante distinguir um destes conceitos de hábito, que apresentará uma diferença em relação a todos os outros. Finalmente, no que diz respeito a descrições de outras pessoas existe uma ligeira diferença na relação do hábito com as personagens de *EBTP*, mas sobre esta diferença falar-se-á em pormenor mais à frente, ainda neste capítulo.

William James

O psicólogo e filósofo norte-americano William James apresenta, em “Habit”, o hábito como um instrumento absolutamente fundamental para a sobrevivência do homem. Para James, o hábito é o que permite o normal funcionamento de todos os corpos porque é através do hábito que os corpos (e para James estes corpos tanto podem ser micro-organismos como pessoas) resistem a choques. James explica ainda que sem o hábito, não nos conseguiríamos adaptar a novas realidades, uma vez que a única forma que temos de reagir ao desconhecido é utilizando modelos de resposta que nos sejam familiares.

James parte de uma afirmação do físico britânico William Benjamin Carpenter para extrair conclusões acerca do hábito. Carpenter, em *Principles of Mental Physiology*, explica que “o nosso sistema nervoso se expande de acordo com os moldes em que for exercitado” (Cf. Cit. em James, 2007, vol. I, 112). A partir desta premissa, James conclui que o hábito agiliza as nossas vidas, ao reduzir os movimentos requeridos para se atingir um dado objectivo. O hábito torna-nos assim mais produtivos, uma vez que demoramos muito menos tempo a concluir uma actividade rotineira. Com a prática, uma actividade que seja repetida muitas vezes, torna-se automática. Atar os atacadores, por exemplo, seria um processo extraordinariamente desgastante se não fosse agilizado pelo hábito. Graças ao hábito, percorremos automaticamente as inúmeras etapas desta actividade, avançamos passo a passo, movidos não por uma deliberação ou por um raciocínio mas por uma reacção física, por uma “*sensação gerada pela contracção muscular terminada imediatamente antes*” (James, 2007, vol. I, 115, em itálico no original). A este processo em que um movimento “segue imediatamente e sem hesitação a noção dele criada na mente” (James, 2007, vol. II, 522) William James chama, em “Will”, *ideo-motor action*. James usa, em “Habit”, uma imagem do filósofo francês

Léon Dummont para ilustrar esta noção de hábito, ao dizer que dá menos trabalho dobrar uma folha que já tenha sido dobrada anteriormente.

Desta conclusão, James retira um corolário que será fundamental para o argumento desta tese. Ao automatizar processos, o hábito desumaniza os comportamentos, uma vez que quem os faz deixa de precisar de estar presente enquanto repete estes movimentos. Ao permitir que uma dada actividade seja concluída mecanicamente, o hábito faz com que quem repete estes processos esteja desatento enquanto os reproduz, além de nos fazer esquecer os motivos que nos levam a ter um certo comportamento: “a atenção pode estar concentrada noutro sítio. Podemos dizer as nossas orações ou repetir o alfabeto, com a nossa atenção noutro lugar” (James, 2007, vol. I, 117). Esta desatenção é, novamente, instrumental nas nossas vidas uma vez que estas se tornariam insuportáveis para nós se todas as manhãs tivéssemos que reconstruir o mundo, se todos os dias tivéssemos que repensar seriamente todas as nossas decisões, desde a escolha de uma camisa à possibilidade de uma conversão à cientologia. Para resumir esta ideia, James recorre novamente a um filósofo, Julius Bahnsen, que explica que

aquele que todos os dias começa tudo de novo é como alguém que, ao chegar ao limite do fosso que pretende saltar, pára eternamente e eternamente recua para uma nova corrida. Sem avanço continuado, não existe *acumulação* (James, 2007, vol. I, 124, itálico de acordo com o original)

Uma inviolabilidade entediante

A visão do hábito proposta por James no seu ensaio, que o apresenta como uma ferramenta que torna o mundo habitável, é ignorada completamente por Marcel Proust em *EBTP*. Ao longo do romance, é-nos sempre apresentada uma visão profundamente

negativa do hábito; o hábito surge como uma criatura monstruosa que impede as personagens de fazer uma avaliação séria das suas ideias.

No livro que dedica a *EBTP*, Samuel Beckett apresenta uma definição extraordinariamente violenta do papel do hábito no romance. Diz Beckett que o hábito é “um compromisso entre um indivíduo e o seu ambiente ou entre um indivíduo e as suas excentricidades orgânicas, o garante de uma inviolabilidade entediante, o pára-raios da existência” (Beckett, 1987, 19). Esta ideia de o hábito fazer da vida uma “inviolabilidade entediante” é, aliás, o que leva a que *EBTP* tenha como tempo verbal predominante o pretérito imperfeito do indicativo, como o próprio Proust explica numa nota ao prefácio que escreveu para a sua tradução de *Sesame and Lilies*, de John Ruskin. Proust descreve o imperfeito como

um tempo cruel que nos apresenta a vida como algo de efémero e de passivo, que, na mesma hora em que recria as nossas acções, as torna ilusórias, as aniquila no passado sem nos deixar como o perfeito a consolação da actividade (Proust, 1998, 69)

O que Proust parece estar a dizer nesta passagem é que só o imperfeito permite capturar o verdadeiro tom da vida, uma vez que permite narrar acções sem que elas tenham uma concretização, sem que a elas se possa associar uma memória de um determinado dia. Só através do uso do imperfeito se pode dar à vida o tom vago e impessoal que ela adquire através do hábito. Beckett desenvolve ainda mais esta ideia ao dizer que o hábito faz com que mortalhas sejam usadas como cobertores, sugerindo que o hábito suaviza a realidade, deixando-nos com uma versão anestesiada e absurda do mundo.

O hábito como cegueira

O hábito é apresentado, em *EBTP*, como uma cortina de fumo que deixa as personagens sem conseguir ver um palmo à sua frente. É muitas vezes sugerido, ao longo do romance, que o hábito funciona como uma capa protectora que impede as personagens de sofrer choques, mas que as deixa sem conseguir ver o que se esconde por debaixo dessa mesma capa. Ao chegar pela segunda vez a Balbec, Marcel descreve o hábito como uma segunda natureza, mas como uma segunda natureza de tal forma anestesiante e enganadora que nos impede “de conhecer a primeira, da qual não possui nem as cruezas nem os encantos” (IV, 162).

Este tipo particular de cegueira associado ao hábito é um ponto central desta tese e irá, por esse motivo, ser de seguida explorado. A partir do que foi acima dito sobre o ensaio de William James, rapidamente se consegue inferir uma das causas desta cegueira. Se a repetição dos processos que levam à realização de uma dada tarefa conduz a que sejam executados de forma mais produtiva e se, com esse aumento de produtividade, esses processos passam a ser executados de forma mecânica, sem que quem os reproduz precise de estar concentrado, podendo até fazer várias coisas ao mesmo tempo, então o hábito faz com que nos alheemos daquilo que fazemos, sem que prestemos qualquer atenção ao que estamos a fazer. Se no caso de algumas actividades, como no caso da folha de papel dobrada de Léon Dummont ou da escolha de uma camisa, esta ausência não traz grandes complicações, o caso não é o mesmo em actividades que não são compatíveis com mecanizações, como é o caso, que James refere, de dizer as orações. Na secção “Of Knowledge and Probability” do seu *Tratado*², David Hume explica que quando uma pessoa chega à margem de um rio, não se lembra de todas as provas que tem do efeito da água em corpos animais, nem precisa de fazer a

² in David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Serafim da Silva Fontes, trad. *Tratado da Natureza Humana*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

associação entre água e afogamentos, nem entre afogamento e sufocação, mas limita-se a desviar-se. É esta associação imediata e automática que gera a desatenção causada pelo hábito, e que dificulta em muito a possibilidade de uma mudança de ideias.

Através do conjunto de episódios referentes à morte da avó de Marcel, conseguimos, no entanto, encontrar uma outra causa para esta cegueira causada pelo hábito. Em todos os choques que Marcel recebe nestes episódios, a distância (física ou mental) é sempre apresentada como aquilo que coloca Marcel na posição de receber os referidos choques. É porque a proximidade o cega que Marcel, para conseguir ver a avó com um olhar mais claro, tem que partir para Doncières, ou regressar a Paris, ou esquecer-se da avó, ou observar a avó de um plano diferente do habitual, ou visitar Balbec.

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes afirma que só nos podemos referir àquilo que nos está muito próximo com termos que não querem dizer nada, como “adorável”. Falhamos sempre ao tentar atribuir uma identidade concreta ao que amamos porque

esse lugar não é designável; dele nunca saberei nada; a minha linguagem tacteará, gaguejará sempre ao tentar exprimi-lo, mas não conseguirei articular senão uma palavra vazia, que é como o grau zero de todos os lugares onde se forma o desejo (Barthes, 1981, 26)

Barthes ilustra esta mesma ideia num outro capítulo recorrendo a um provérbio chinês que diz que o lugar mais sombrio fica sempre sob uma lâmpada.

O caso Verdurin

Esta cegueira é muito clara nos salões dos Verdurin, por exemplo. O senhor e a senhora Verdurin reúnem todos os dias em sua casa um grupo de frequentadores,

composto por pessoas banais e pelas quais não têm particular estima. Ainda assim, tentam sempre adiar o fim destes salões e fogem desesperadamente de datas em que não se possam reunir, procurando formas de até no dia de Natal juntar os seus *fiéis*. Os fins de noite são sempre iguais, os convidados acabam por se ir embora, apesar dos protestos da senhora Verdurin, que vai sugerindo que fiquem mais um pouco, apenas para que não tenha que ficar sozinha com o seu marido. Se houver algum convidado novo, a senhora Verdurin, ao despedir-se, pede-lhe que não julgue as suas recepções por aquela que fora “uma maçada” (IV, 374), mas que apareça na próxima que será uma das mais bem sucedidas de sempre. A senhora Verdurin faz isto por afectação, diz coisas destas porque, apesar de a noite ter sido efectivamente aborrecida, está completamente convencida de que fora um sucesso incontestável. A senhora Verdurin está demasiado próxima destes salões e é esta proximidade, aliada a uma vontade de acreditar no sucesso estrondoso dos seus salões, que a impede de ver que não só aquele serão fora, efectivamente, maçador, mas também que todos os outros o serão.

O Génio dos Guermantes

O caso do *Génio dos Guermantes* ilustra esta cegueira de forma ainda mais clara. Em alguns momentos do romance, Marcel fala-nos do *Génio dos Guermantes* como uma força quase sobrenatural que assume o poder em momentos decisivos e que permite que os julgamentos morais e que as premissas universais com que os Guermantes avaliam o mundo fiquem sempre separados dos seus comportamentos. Este *Génio* é o que permite que a duquesa Oriane afirme constantemente que o espírito e a inteligência de uma pessoa valem infinitamente mais do que os seus títulos nobiliárquicos e que faz com que, depois, em vez de casar com um artista ou com um professor universitário, case com o seu primo Basin, a quem não associamos facilmente

as virtudes que, segundo Oriane, devem ser as mais prezadas, mas que é de uma linhagem ainda superior à da duquesa. Marcel explica-nos que

...[n]o preciso momento em que se tratou de encontrar um marido para Oriane, já não foram os princípios alardeados pela tia [a senhora de Villeparisis] e pela sobrinha [Oriane] que comandaram a condução do assunto; fora o misterioso «Génio da família». Tão infalivelmente como se a senhora de Villeparisis e Oriane nunca tivessem falado senão de títulos de rendimento e de genealogias, em lugar de mérito literário e de qualidades de coração (...) era no homem mais rico e mais bem-nascido, no maior partido do *faubourg* Saint-Germain, no filho mais velho do duque de Guermantes, o príncipe des Laumes, que o Génio da família tinha feito incidir a escolha da intelectual, da rebelde, da evangélica senhora de Villeparisis (III, 452)

O *Génio dos Guermantes* toma, desta forma, automaticamente posse de Oriane, cega-a, e faz com que a duquesa nem precise de justificar esta incoerência, deixando-a assim livre para continuar a atribuir à inteligência um papel predominante sobre a linhagem, sem que Oriane consiga ver a distância que vai da doutrina que apregoa aos seus comportamentos.

Em vários outros momentos encontramos, embora de forma mais subtil, este mesmo *Génio* a controlar outros Guermantes, como em *S&G*, quando se conta que um conselho familiar composto, entre outros Guermantes, pelo barão de Charlus repreendera Saint-Loup pela sua relação com “Rachel Quando do Senhor”, de que se falará em maior pormenor mais à frente. Quando estas repreensões têm lugar, imediatamente o *Génio dos Guermantes* assume o controlo da situação e, aliado à “faculdade que os homens possuem de acreditar, em cada nova circunstância, que se trata de ‘outra coisa’” (IV, 101), impede o barão de Charlus de ver que a sua homossexualidade (da qual naturalmente, Saint-Loup, por estar demasiado próximo,

não desconfia) poderia comprometer muito mais o bom nome dos Guermantes do que a relação entre Robert e Rachel.

Ideias sem fundamento

A cegueira causada pelo hábito faz com que as personagens não consigam ver que as suas opiniões e as suas descrições do mundo, de outras personagens e de si próprias não têm um fundamento. As personagens de *EBTP* têm sempre opiniões muito fortes, mas os motivos que justificam essas opiniões nunca são claros e são quase sempre inacessíveis às próprias personagens. É isto que Beckett parece sugerir quando diz, em *Proust*, que o hábito esconde a essência, ou a ideia, do objecto por detrás da “neblina do conceito” (Beckett, 1987, 23).

Ao apresentar as suas ideias acerca de conexão necessária, em “Of Knowledge and Probability”, David Hume explica que todas as nossas ideias derivam de impressões e que muitas vezes acontece termos uma ideia fixa mantida há muito tempo cuja impressão original está completamente esquecida, estando portanto também esquecidos os motivos que nos levaram a aceitar essa mesma ideia. Esta ideia de Hume permite-nos compreender um pouco melhor o que é dito no segmento anterior, uma vez que parece ser exactamente isto que acontece à duquesa de Guermantes, cujas ideias acerca de nobreza e de inteligência assentam, não em convicções fortes, mas em fundamentos herdados, que estão completamente inacessíveis porque datam de períodos em que Oriane não tinha ainda nascido.

A atenção que é dada ao longo do romance ao caso Dreyfus ilustra precisamente este tipo particular de cegueira que esconde as ideias por detrás das concepções. O caso Dreyfus divide no romance a sociedade parisiense e torna impensável uma convivência tranquila entre dreyfusistas e anti-dreyfusistas. No entanto, o que Marcel nos mostra

constantemente é que as opiniões de todas as personagens do romance acerca deste caso assentam em questões religiosas e políticas, tentativas de ascensão social e de inserção num dado salão, em ideias acerca do que é uma nação e acerca da vida militar, mas nunca em crenças fundadas acerca da inocência ou culpa de Alfred Dreyfus. Personagens cortam relações com outras personagens por culpa deste caso sem que consigam ver que as suas convicções jurídicas são totalmente infundadas.

O hábito como prisão

Para além de funcionar como uma venda que cega as personagens de *EBTP*, o hábito é também apresentado ao longo do romance como uma prisão, sendo no entanto essa prisão uma prisão peculiar e que importa analisar. Novamente, será tida como ponto de partida para esta análise uma frase de Samuel Beckett em *Proust*. Diz Beckett que o hábito é “o balastro que acorrenta o cão ao seu próprio vômito” (Beckett, 1987, 19). Apesar da violência desta descrição, a prisão imposta pelo hábito não aparenta ser particularmente penosa às personagens. Pelo contrário, são muito raros os momentos em que uma personagem parece querer fazer um esforço verdadeiro para se libertar, em parte pela cegueira que as impede de ver aquilo em que se transformaram, impedindo-as também de procurar, de livre vontade, mudar de hábitos, mas também por uma espécie de Síndrome de Estocolmo, que as deixa seduzidas pelo seu carcereiro. Marcel leva esta sugestão ainda mais longe quando, ao regressar a casa, vindo de um serão (aborrecido como todos os outros) em casa dos Verdurin, pára e, ao erguer os olhos para a janela do quarto, imagina ver “a luminosa grade que ia fechar-se sobre mim e cujas inflexíveis barras de ouro eu próprio forjara” (V, 324). Marcel é, assim, ao mesmo tempo carcereiro e prisioneiro.

O prisioneiro

No fim de *S&G*, Marcel decide, desesperado por não conseguir compreender o desejo que sente por Albertine, trazer a sua amiga de Balbec para sua casa, para que a possa observar e assim, como diz Barthes a propósito de um episódio em tudo semelhante a este, “ver o que está lá dentro, como se a causa mecânica do [seu] desejo estivesse no corpo adverso ([parecendo-se] com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo)” (Barthes, 1981, 96). Ao longo de *S&G*, Marcel propõe-se inúmeras vezes a terminar a sua relação com Albertine, sugerindo de todas as vezes que a concretização desse rompimento depende apenas de um dia propício a isso, um dia que parece estar sempre muito próximo de chegar. No fim do terceiro capítulo de *S&G II*, Marcel parece finalmente pronto a dar um passo definitivo que o afaste de Albertine. O capítulo acaba com Marcel a confidenciar ao leitor que “o casamento com Albertine afigurava-se-me uma loucura” (IV, 514). Marcel está, neste momento, distante de Albertine e nada parece agora obstar ao fim da relação. No entanto, ao lermos esta frase, é impossível que não nos lembremos do final de “Um Amor de Swann”, em que Swann pensa para si: “E pensar que estraguei anos da minha vida, que dediquei o meu maior amor a uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo” (I, 398), uma frase que aparenta ser um grito de libertação mas que precede afinal o casamento de Swann com Odette.

O início do capítulo seguinte prolonga esta ideia de uma libertação iminente de Marcel. Marcel espera apenas “uma oportunidade para o rompimento definitivo” (IV, 515), que chega de seguida ao regressar, “particularmente feliz e distante” (IV, 515) de Albertine, da Raspelière. Marcel decide então adiar para o dia seguinte “o que estava agora irrevogavelmente decidido” (IV, 516). No entanto, logo de seguida, Albertine sugere que tem uma relação de amizade profunda com a menina Vinteuil, o que faz com

que Marcel suspeite da homossexualidade de ambas. Esta descoberta faz com que se revele a Marcel a sua incapacidade para descrever Albertine, deixando-o completamente desesperado. Marcel decide então aprisionar Albertine até que consiga reduzi-la a uma definição simples e confortável, que a torne totalmente doméstica, totalmente conhecida, o que faria com que nenhuma revelação semelhante o apanhasse de surpresa. Marcel acredita que assim se poderia libertar do seu desejo por Albertine.

No entanto, como já seria de prever, não só não consegue chegar a essa definição simples, como, ao aproximar Albertine da sua vida, esta cola-se a Marcel e passa a ocupar “todos os pontos do espaço e do tempo” (V, 94), transformando-se a libertação agora num cenário que só pode ser visto por Marcel como provável se qualquer passo nessa direcção for eternamente adiado. Ao prender Albertine, Marcel torna-se também refém, ficando a partir desse momento definitivamente agrilhado à menina Simonet. Resta agora a Marcel apenas a esperança numa qualquer revelação “de algo assustador que ela [Albertine] tivesse feito e de molde a deixar-nos zangados até eu me curar, o que nos permitiria reconciliar-nos e refazer, diferente e mais flexível, a corrente que nos ligava” (V, 24). Momentos como este são, no entanto, excepcionais ao longo do romance. Muito raramente as personagens conseguem ver a sua incapacidade de resistir ao hábito e a sua total dependência de uma revelação assustadora para que se possam libertar, precisamente porque uma característica desta prisão que o hábito constitui é ser uma prisão sem paredes, em que é constante uma sensação de liberdade.

Em “Of The Will and Direct Passions”, Hume explica que aquilo a que chama a absurda doutrina da liberdade subsiste apenas porque “sentimos que as nossas acções, na maior parte das ocasiões, estão sujeitas à nossa vontade e imaginamos sentir que a própria vontade não está submetida a nada” (Hume, 2001, 475) e que, quando decidimos experimentar, conseguimos imaginar-nos facilmente a tomar outra decisão.

Tal como David Hume sugere, as personagens julgam-se livres porque são capazes de se imaginar a agir de uma forma diametralmente oposta. Mas nunca o fazem³.

Marcel antes de ser Proust

A relação de Marcel com a literatura ilustra perfeitamente o que foi dito acima acerca desta prisão. Marcel começa por sentir, no primeiro volume, uma vocação para a escrita. No entanto, esta vocação é contrariada pelos pais. A certa altura, os pais, a conselho do senhor de Norpois, acabam por aceder a que o filho se dedique às letras. Esta permissão faz com que Marcel perca o entusiasmo, não só porque isso implicava uma mudança de hábitos, mas também porque este chamamento se tinha transformado já numa simples desculpa para não se ver obrigado a abandonar Paris. Ao ouvir a permissão dada pelo pai para que se dedique à literatura, Marcel conta que

...[t]al como um autor se assusta ao ver os seus próprios devaneios, que lhe parecem sem grande valor porque os não separa de si mesmo, obrigar um editor a escolher um papel e a utilizar tipos de letra porventura belos de mais para eles, perguntava a mim mesmo se o meu desejo de escrever era algo de suficientemente importante para que por causa dele o meu pai usasse de tanta bondade (II, 59)

A escrita mantém-se ao longo do romance sempre como um sonho adiado, uma vez que nenhum acontecimento permite que Marcel se liberte do hábito que o acorrenta aos salões do *faubourg* Saint-Germain. O único momento em que Marcel consegue escrever uma página é, como Joshua Landy sugere, em *Do Lado de Swann*, quando se encontra sozinho numa carruagem, sem mais nada que fazer; só quando não existe mais nenhuma ocupação possível é que Marcel se decide dedicar à escrita (Landy, 2004, 80). Depois desta página, durante os seis volumes seguintes, a vida de escritor é

³ Esta aproximação às ideias de Hume não faz, necessariamente, como se verá, do romance de Proust um romance determinista, onde uma ideia de livre-arbítrio é rejeitada

constantemente posta de parte, mas este eterno adiamento é visto como natural e facilmente remediável, dependendo apenas de uma decisão de Marcel. Marcel fica muitos anos sem escrever, mas consegue convencer-se que só não começou já a escrever porque cada dia foi até agora “um país diferente” (V, 76) e porque está à espera de um dia ideal que já não tarda. Marcel está preso pelo hábito e por Albertine mas ilude-se, “como sempre fizera desde a [sua] velha decisão de [se] consagrar à escrita” (V, 77), convencendo-se até de que não tem adiado a sua vocação de escritor uma vez que essa velha decisão “parecia datar de ontem porque considerara cada dia, um após outro, como não tendo sido para valer” (V, 77).

Uma prisão móvel

Importa ainda analisar uma última característica do hábito conforme representado em *EBTP*. Embora, como foi argumentado anteriormente, cegue e prenda as personagens, e apesar de assim parecer às personagens, o hábito não é de todo estanque. Proust apresenta o hábito como um caleidoscópio que vai girando lenta e sucessivamente. No entanto, estas mudanças são processadas de forma tão generalizada que as personagens passam a considerar uma nova disposição do caleidoscópio como definitiva, fazendo com que os que nela vivem “imaginem que nunca mais terá lugar qualquer mudança, do mesmo modo que tendo assistido aos começos do telefone, não querem acreditar no aeroplano” (II, 95). Ao mesmo tempo que a disposição anterior se torna completamente absurda e ultrapassada, as personagens deixam de se conseguir imaginar a viver nela e, curiosamente, passam a considerar que não participaram da disposição caleidoscópica anterior, passando assim essa disposição a ser retrospectivamente inabitada e inabitável. É sugerido no romance que o ódio aos judeus gerado pelo caso Dreyfus tem a mesma origem e significado que o apreço por sir Rufus

Israels antes desse mesmo caso. Várias vezes em *EBTP*, Marcel sugere que os seus amores são sempre construídos contiguamente, que amava Albertine da mesma forma que precisava da mãe para adormecer. Assim, estas mudanças caleidoscópicas não constituem, por paradoxal que pareça, mudanças de hábito, mas antes uma forma de plasticidade, cuja justificação será discutida mais à frente nesta tese.

O caso de Saint-Loup

O caso da relação entre «Rachel Quando do Senhor» e Robert Saint-Loup permite compreender um pouco melhor esta descrição paradoxal do hábito. Saint-Loup não sabe, embora tenha uma suspeita que nunca é formulada⁴, que Rachel é uma prostituta barata, vendo nela apenas uma atriz graciosa e extraordinariamente inteligente. Por Rachel ser dreyfusista, Robert passa a acreditar na inocência de Dreyfus e por Rachel ser muito cobiçada pelos homens, Saint-Loup passa a desejar execuções sumárias para todos os mulherengos. Naturalmente, estas opiniões não se fundamentam nem numa crença na inocência de Dreyfus, nem numa forte oposição moral à luxúria, mas antes numa vontade de conservação da sua relação com Rachel. Isto torna-se claro quando a relação entre os dois acaba e Robert se transforma num anti-dreyfusista feroz e num ávido frequentador de bordéis. No entanto, o hábito impede-o de ver não só que as suas opiniões não assentavam em critérios morais ou numa qualquer demanda pela verdade, mas também que se transformou naquilo que mais desprezava.

Esta alteração caleidoscópica, que faz do amigo de Marcel uma pessoa com crenças totalmente diferentes das que tinha quando estava numa relação com Rachel, não assenta numa mudança de hábitos, mas é antes um mesmo hábito (o de subordinar a

⁴ Esta cegueira é facilmente justificável de acordo com as formulações feitas anteriormente, se associadas ao medo de ver a verdade de que se falará no parágrafo seguinte. Em *O Lado de Guermantes*, Saint-Loup chega a sonhar que encontrara um tenente a possuir Rachel mas, ao acordar, ainda ofegante, rejeita a revelação que lhe é feita em sonhos, dizendo “O meu sonho é idiota” (III, 123).

moral ao prazer) assente em comportamentos diametralmente opostos. Estas mudanças caleidoscópicas são, aliás, o que torna possível o fim do romance, uma vez que só graças a estas alterações sistemáticas do hábito é que se produzem as alterações que permitem a Marcel reencontrar o tempo.

Uma prisão voluntária

Feita esta descrição do funcionamento do hábito, importa desenvolver uma sugestão que já se deixou entrever algumas vezes. Apesar de o hábito prender as personagens de *EBTP*, no romance as personagens submetem-se a estas restrições muitas vezes de forma voluntária. Esta rendição ao hábito tem três motivações: a afeição que naturalmente se gera pelo que é vizinho e que faz com que qualquer acontecimento que ponha em causa a ordem habitual das coisas seja visto como uma ameaça; a reticência em trocar uma rotina por uma outra que nos oferece novos comportamentos que, por serem distantes parecem indesejáveis (esta parece ser a principal justificação para a relutância de Marcel em se dedicar à literatura, por exemplo) e, finalmente, o medo de momentos de revelação.

Das três justificações apresentadas para esta submissão voluntária ao hábito, é o medo aquela que predomina no romance e que será, por isso, desenvolvida de seguida. Uma libertação do hábito é temida porque o que se segue a essa libertação é desconhecido, mas essencialmente porque o instinto de auto-conservação é maior, nas personagens de *EBTP*, do que a vontade de conhecer a verdade. Assim, as personagens preferem continuar a viver a sua vida sem alterações significativas a serem confrontadas com um espelho que lhes revele “a repugnância de verem o que são” e que “acusa todas as taras que não haviam querido observar em si mesmos” (IV, 24). As personagens preferem uma versão do mundo simples e que os lisonjeie a uma outra mais verdadeira,

mas que os force a produzir alterações indesejadas; preferem fechar os olhos às anomalias a tentar corrigi-las, tal como Marcel faz quando tenta não ver que a sua avó está velha e que irá morrer em breve, ou quando esconde os espelhos para que a senhora Bathilde não se veja. É também isso que se passa com a senhora e o senhor Verdurin, que preferem prolongar até ao infinito os seus salões desinteressantes e conviver todos os dias com pessoas banais a terem que ficar sozinhos um com o outro e assim ver a podridão do seu casamento⁵.

Um barão em fuga

O barão de Charlus tem uma maneira particularmente curiosa de fugir destes momentos de revelação e de evitar ver aquilo que é. Quando em casa dos Verdurin, o barão apresenta a sua teoria de que três em cada dez homens são homossexuais, identifica como homossexuais quase todos os seus contemporâneos, “exceptuando porém os homens com quem tivera relações e cujo caso (...) lhe parecia mais complexo” (V, 291). Esta exclusão é feita, como é explicado pouco depois, em parte pela vontade de se iludir, convencendo-se de que só ele tinha tido o privilégio de uma relação com aqueles homens e em parte porque, ao aproximar-se da vida dessas pessoas, percebe que não pode simplesmente reduzir as pessoas a um rótulo, não pode justificar todas as acções a partir de uma definição breve e genérica⁶.

⁵ Não pode ser ignorado que, dos inúmeros casais do romance, apenas o casal Gilberte/Saint-Loup, os Swann e, naturalmente, os pais e avós de Marcel tenham filhos. A intimidade, tal como a interioridade das personagens, parece ser totalmente inexistente. Casais como os Verdurin ou os duques de Guermantes não podem ter filhos porque fogem desesperadamente de momentos em que fiquem a sós e em que, por um momento, possam deixar de ser estéreis. Os casais de *EBTP*, como aliás, todas as personagens do romance, não têm profundidade e dedicam-se apenas a esse engano do espírito que é, para Proust, a amizade. Ninguém consegue gerar o que quer que seja porque todas as personagens estão ocupadas a evitar a solidão, a tal ponto que não conseguem sequer consumir os seus matrimónios. As personagens têm vidas completamente circulares, sem que nada de verdadeiramente novo aconteça. E querem desesperadamente continuar assim porque uma novidade pode trazer um novo ponto de vista que lhes revele o estado real das suas vidas.

⁶ Esta ideia será desenvolvida mais pormenorizadamente no próximo capítulo.

O barão leva esta vontade de se iludir ainda mais longe e, para se poder convencer de que é um homem superior, relaciona-se com pessoas mesquinhas, como Morel, levando-as a restaurantes maus em que se serve vinho espumoso em vez de champanhe. O barão de Charlus faz isto pelo mesmo motivo que o leva a procurar no bordel de Jupien assassinos de porteiras que “por um Luís seriam capazes de ir com a própria irmã” (VII, 142) e que se entusiasma quando Morel diz que o seu sonho é “encontrar uma rapariga muito pura, fazer com que ela viesse a [amá-lo] e desvirginá-la” (IV, 411), deixando-a de seguida. Faz isto para se engrandecer por comparação. A construção que o barão faz de si próprio é de tal maneira elaborada e perfeita que, para poder continuar convencido de que é uma figura extraordinariamente talentosa, desiste muito cedo do piano e da pintura, para que a realidade não traia as suas ilusões. Ao perceber que nunca seria um extraordinário pianista, o barão deixa de se dedicar à música, para que se possa convencer de que só não foi tão bom como desejaria porque nunca se dedicou verdadeiramente a isso, como sugere quando, depois de um almoço com Morel, lhe confessa que “[abandonou] a música muito novo, como tudo, aliás” (IV, 412).

O Fugitivo

Marcel tem comportamentos semelhantes ao longo dos dois volumes dedicados a Albertine. Como foi já sugerido, em *A Prisoneira*, Marcel prende Albertine em casa para que a possa domesticar e conhecer totalmente, para assim se conseguir libertar do desejo que sente por ela. No entanto, evita sempre momentos que lhe possam revelar de forma concreta e irrefutável a homossexualidade de Albertine e tem sempre “o cuidado de lhes acrescentar [a esses momentos] incerteza bastante para amortecer a dor” (V, 79). Como Landy sugere (Landy, 2004, 95-96) é isto que Marcel faz quando, em *A Fugitiva*,

envia espiões a casa de Albertine, mas escolhe para essa função as pessoas menos aptas que conhece (Saint-Loup e Aimé) para que depois possa rejeitar as informações que lhe trouxerem.

De acordo com a biografia que Jean-Yves Tadié escreveu de Marcel Proust, também o autor de *EBTP* parece ter evitado ver-se ao espelho, fugindo de auto-descrições que não lhe interessassem. Tadié conta que, na Primavera de 1888, Proust, na altura com 17 anos, se apaixona por Jacques Bizet. Nesse período, Proust escreve três cartas a Bizet e uma a Daniel Halévy, primo de Bizet, por quem Proust também se sentiria atraído, sendo o tom dessas cartas muito *charlusiano*. Na primeira carta, Proust fala da ameaça feita pelos pais do jovem escritor de o inscrever num colégio interno (uma ameaça que Tadié diz poder ser inteiramente fictícia). Na segunda, o tom é extraordinariamente dramático. Nesta carta que é, de acordo com Proust, “a carta mais difícil que tive que escrever em toda a minha vida” (Cf. Cit. em Tadié, 2001, 69), Proust explica a Bizet que a sua mãe proibira os encontros entre os dois amigos. Proust traça então planos de encontros secretos em cafés, concluindo a carta de forma confusa com um pedido de desculpas por tanta intimidade, uma vez que mal se conhecem. Isto depois de na carta anterior falar da alegria que sentia por amar e ser amado por Bizet.

Mas se estas cartas a Bizet parecem estranhas, a carta escrita a Daniel Halévy é ainda mais peculiar e torna clara esta tentativa de Proust de fechar os olhos para não ver aquilo que é. Nessa carta, Proust apresenta uma definição de homossexualidade que restringe comportamentos homossexuais à “pederastia”, para que assim possa traçar uma linha entre aquilo que é homossexualidade e aquilo que é curiosidade juvenil, que permita a Proust colocar-se imediatamente do lado de uma categoria intermédia a que poderíamos chamar *jovens heterossexuais curiosos*. Depois de, na terceira carta a Bizet, Proust ter sugerido que um encontro sexual passageiro não faria de Bizet e de Proust

necessariamente homossexuais, uma vez que, até certa idade, certos comportamentos não eram ainda conclusivos, Proust vai mais longe nesta carta a Halevy ao dizer (e note-se a semelhança com o barão de Charlus):

...[e]u sei... que existem alguns jovens (e se estiveres interessado... dar-te-ei alguns objectos interessantes a propósito disto que me pertencem e que me foram enviados) que amam outros rapazes, que constantemente anseiam por vê-los (como eu por Bizet) e que choram e sofrem quando estão separados, e que desejam apenas uma coisa, abraçá-los e ajoelhar-se perante eles, que os amam por causa da sua *carne*, que os cobiçam com os seus olhos, que os tratam por “queridos” ou “meu anjo”, com toda a seriedade, que lhes escrevem cartas apaixonadas e que no entanto não cometeriam pederastia por nada deste mundo. E, no entanto, frequentemente, o amor subjuga-os e masturbam-se uns aos outros... São, em resumo, amantes. E não sei porque é que o amor deles há-de ser mais repugnante do que a tradicional forma de amor. (Cf. Cit. em Tadié, 2001, 70, *itálicos de acordo com o original*)

O que Proust parece fazer nesta carta é construir uma definição de homossexualidade suficientemente confortável para o deixar de fora. Proust adultera uma definição de homossexualidade, restringindo-a a tal ponto que passa a incluir apenas homens que têm relações sexuais com outros homens (adulterando depois a definição de ‘relações sexuais’) o que lhe permite assim pertencer ao grupo a que quer pertencer: o grupo dos não-homossexuais⁷.

A ideia que tem vindo a ser proposta de o hábito constituir em *EBTP* uma prisão aceite pacífica e voluntariamente pelas personagens tem um corolário que será agora desenvolvido. Ao serem as próprias personagens a submeter-se totalmente ao hábito,

⁷ Grupo esse, aliás, a que Marcel pertence claramente no romance. Poder-se-ia argumentar que esta definição é um truque de retórica para seduzir os primos. No entanto, a sua constante relutância em definir-se como homossexual (ao ponto de conseguir esconder as suas preferências de Céleste Albaret, a governanta com quem viveu em reclusão os últimos 15 anos da sua vida) bem como a convicção de Tadié de que as experiências sexuais de Proust consistiam apenas em masturbação, parecem fortalecer a primeira hipótese.

sem procurarem exercer qualquer resistência, a única ansiedade que passa a existir deriva, não de uma vontade de libertação, mas antes do medo de que essa libertação chegue e das revelações que uma libertação possa trazer. Um hábito só pode ser percebido como violento pelas personagens caso esse hábito seja um vício e não uma vontade⁸. Só no caso de ser um vício, ou seja, um comportamento habitual que as personagens procuram combater mas que não conseguem vencer, é que o hábito seria percebido como um acontecimento violento. Resultando desta submissão total, a única violência é exercida pela possibilidade de uma libertação e não pelo hábito, que serve apenas para tranquilizar as personagens.

A tia Léonie

Esta ideia torna-se clara se observarmos a vida da tia de Marcel de Combray. Depois da morte do seu marido, o tio Octave, a tia Léonie passa a viver em reclusão. Começa por não sair de Combray, depois deixa de sair de casa, do quarto, até que deixa de se levantar da cama. Como em todo o romance, não existe uma única justificação para o isolamento da tia Léonie. Podemos ver nisto um estranho caso de hipocondria, a melancolia de uma viúva que deixa de ter interesse em ver o que quer que seja ao perder o marido ou a manifestação de uma doença que ninguém soube diagnosticar, mas o mais provável é que a justificação para este comportamento seja uma mistura de todas estas coisas com muitas outras que não conseguimos facilmente discernir⁹. No entanto, a tia Léonie não procura sair do seu quarto, nunca tenta descer e ir passear por Combray e não podemos em nenhum momento identificar qualquer manifestação de ansiedade

⁸ Naturalmente, o facto de um hábito não ser percebido como violento não faz com que a violência desapareça, torna-se apenas invisível. Um hábito será sempre violento porque limita a agência das personagens, tornando-as passivas em relação à sua própria vida.

⁹ Esta ambiguidade da reclusão da tia Léonie é alimentada por Marcel quando, ao falar da morte da tia diz que esta fizera “triunfar ao mesmo tempo os que pretendiam que o seu regime debilitante acabaria por matá-la, e não menos os outros, que sempre haviam sustentado que ela sofria de uma doença não imaginária, mas orgânica” (I, 163).

causada por esta reclusão. A tia Léonie está perfeitamente confortável no seu quarto e não tem qualquer intenção de se libertar do hábito que a prende a casa; procura apenas evitar qualquer razão que a leve a sair do quarto. A tia de Marcel deixa de receber quem lhe sugere que deveria tentar dar um passeio e passa os dias à janela a tentar convencer-se de que não está a perder nada. Ao sentar-se à janela, a senhora Léonie observa quem passa e tenta identificar tudo o que vê, desde os espargos da senhora Imbert à rapariga que acompanha a senhora Goupil. Faz isto para reduzir o mundo a uma versão portátil e que seja completamente apreensível a partir da sua janela, o que faria de um eventual passeio uma actividade supérflua.

Regressos e repetições

Finalmente, antes de se avançar para a descrição de momentos em que o hábito se suspende e em que pode acontecer uma mudança de hábitos, importa observar uma diferença entre dois tipos de hábito que não deve ser menosprezada, uma diferença que recorda de novo a analogia da folha de papel dobrada, de Léon Dummont. O que se pretende analisar é a diferença entre o que, nos termos desta tese, será designado por um regresso e aquilo a que se chamará uma repetição.

Se a analogia de Dummont ilustra perfeitamente a ideia de um aumento de produtividade causado pelo hábito, não é menos verdade que se pode retirar uma conclusão evidente: se dobrarmos uma folha de papel que já tenha sido dobrada, estamos mais perto de a rasgar. Esta ideia permite ilustrar aquilo que será designado por uma repetição. Uma repetição será então uma reprodução de um movimento inicial, feita de forma automática e irreflectida. Assim, uma repetição torna o movimento mais produtivo mas, ao ser feita sem que os motivos que conduziram ao referido movimento inicial sejam ponderados novamente, afasta-se da origem ou da motivação original,

tornando uma suspensão do hábito mais provável, o que, nos termos da imagem de Dummont, corresponderia a um rasgão na referida folha. Este rasgão acontece porque, tal como Hume sugere em “Of Knowledge and Probability”, um hábito deriva toda a força da sua origem.

O caso de um regresso é mais contra-intuitivo se se considerar a analogia da folha de papel. Um regresso seria uma repetição consciente, em que os movimentos são repetidos de forma ponderada, o que faria com que o movimento se tornasse igualmente mais produtivo mas causaria um retorno à motivação original. No caso de um regresso, as motivações para um dado comportamento são novamente revistas e aceites, o que fortalece, ao mesmo tempo que agiliza, o comportamento em causa, tornando uma suspensão do hábito menos provável. Assim, no caso da folha de Léon Dummont, esta dobraria com maior facilidade mas manteria a consistência original. Como já foi sugerido, em *EBTP*, encontramos inúmeras repetições. Contudo, os momentos de regresso são muito raros, uma vez que, por motivos anteriormente explicados, as motivações originais estão muitas vezes esquecidas ou inacessíveis.

B-Mudanças de Hábitos

Apesar de o hábito ser apresentado ao longo de *EBTP* como uma prisão voluntária e como uma venda que impede as personagens de olhar com seriedade para as suas vidas, existem momentos no romance em que uma libertação é possível. Estes momentos, em que o hábito fica suspenso e em que se pode dar uma mudança de ideias, serão analisados nesta secção.

No conjunto de episódios que narra a morte da sua avó, Marcel avança aos solavancos de revelação em revelação. Marcel começa por perceber que a avó é uma mulher resignada e velha durante a chamada telefónica; depois, ao chegar a casa, percebe que já não restam à senhora Bathilde muitos anos, até que, em casa do Professor E..., percebe que “todas as pessoas estão de facto sozinhas” (III, 322). No entanto, o percurso que leva Marcel a esta descoberta final não é um percurso linear e as revelações que lhe permitem chegar a esta descoberta da solidão como uma realidade inevitável (uma descoberta que, como já foi dito, não provoca qualquer alteração prática) acontecem apenas quando uma série de condições estão reunidas, condições essas que serão de seguida enumeradas.

O que irá ser proposto não será nem que quando estas condições estão reunidas acontece sempre uma revelação, nem que de uma revelação se segue sempre uma mudança de ideias. Será antes argumentado que nunca haverá uma suspensão do hábito sem que ambas as condições estejam reunidas e que apenas uma suspensão do hábito permite que aconteça uma mudança de ideias. O modelo que será proposto aproximar-se-á em muitos momentos da descrição da estrutura das revoluções científicas proposta por Thomas Kuhn em *The Structure of Scientific Revolutions*. Diz Kuhn que quando aquilo a que chama ciência normal começa a detectar anomalias em número suficiente

num dado paradigma vigente, se inicia um período de crise em que a ciência deixa de se limitar a procurar expandir a aplicação do paradigma e parte em busca de um paradigma novo e mais funcional. Quando encontra uma teoria que explica melhor e que resolve melhor os problemas detectados, um novo paradigma é adotado, voltando os cientistas a uma *puzzle-solving activity*, até que surja uma nova crise, que faz com que este esquema se repita. Embora este modelo seja demasiado simples para resumir o que acontece em *EBTP*, servirá como um bom ponto de partida, substituindo-se o termo *ciência normal* por *hábito* e o termo *período de crise* por *suspensão do hábito*.

Samuel Beckett descreve estes momentos de suspensão do hábito como “períodos de transição que separam adaptações consecutivas” e que “representam as zonas perigosas da vida de um indivíduo, perigosas, precárias, dolorosas, misteriosas e férteis, em que por um momento, o tédio da vida é substituído pelo sofrimento da existência” (Beckett, 1987, 19). Essa substituição, no entanto, só pode ocorrer nas circunstâncias que serão em seguida descritas.

Acontecimentos violentos

Uma vez que, como foi argumentado no capítulo anterior, se encontram presas ao hábito, é através de acontecimentos violentos que, no romance, as personagens se libertam do hábito, mesmo que esses acontecimentos sejam tão triviais como uma madalena molhada em chá de tília. A violência do acontecimento não depende, portanto, do acontecimento em si mas da forma como este é percebido por quem o recebe. Daí que, como é dito em *O Tempo Reencontrado*, “a morte de milhões de desconhecidos mal nos [aflore] e [seja] quase menos desagradável que uma corrente de ar” (VII, 87). No conjunto de episódios que narra a morte da avó, estes choques violentos são causados por um telefonema, por uma entrada não anunciada em casa e

por uma diferença de perspectiva, estando a sua violência não no acontecimento em si, mas na relação estabelecida entre o acontecimento e quem o sofre. A violência estende-se depois àquilo que é percebido, já que se suspende a inviolabilidade entediante do hábito de que Beckett fala, deixando as personagens extraordinariamente desconfortáveis, uma vez que a ilusão de conforto criada pelo hábito fica completamente destruída e as personagens passam a olhar para as suas vidas sem o ponto de apoio da versão confortável do mundo que tinham construído para si mesmas.

A violência parece vir, então, não dos acontecimentos, mas de uma nova perspectiva, o que nos permite identificar uma outra característica destes choques: para que aconteça um choque, as personagens têm que ser apanhadas de surpresa, o que faz com que estes choques durem sempre pouco tempo, já que só persistem até que as personagens consigam reagir. Marcel só consegue ver a avó como uma velha arruinada porque passara o tempo em Doncières entretido com a vida militar e sem se lembrar uma única vez da senhora Bathilde; só pode ser surpreendido pela deterioração do estado de saúde da avó, ao regressar a casa vindo de um serão em casa da senhora de Villeparisis, porque vinha ainda a pensar nas propostas iniciáticas e indecifráveis do barão, tal como só pode recuperar uma memória da avó, depois da morte desta, em Balbec porque entrara no quarto a pensar na criada de quarto da senhora Putbus. Marcel só se decide também a aprisionar Albertine em Paris depois de ser bruscamente surpreendido pela revelação que Albertine lhe faz, quando Marcel se julgava já finalmente livre do desejo que sentia por ela, no comboio ao regressar da Raspelière, de uma suposta amizade com a menina Vinteuil.

Finalmente, por motivos que David Hume e William James explicam, estes choques violentos nunca partem de um esforço racional. Na sua discussão daquilo a que chama “Necessary Connexion”, Hume explica que é “impossível para nós pensar no que

quer que seja que não tenha sido anteriormente sentido, pelos nossos sentidos internos ou externos” (Hume, 1995, 62). Esta ideia é desenvolvida por William James em “Will”, onde explica que, para que possamos desejar produzir um determinado movimento, este acontecimento tem que ter sido antes reproduzido de forma reflexa, involuntária ou aleatória. No entanto, diz James, é impossível compreender como pode esse movimento ser desejado antes que isso aconteça. James ilustra esta sua ideia com um exemplo, ao dizer que muitos loucos sabem que os seus pensamentos são loucos, mas não se conseguem convencer a trocá-los pelos pensamentos “cadavéricos e mortalmente sóbrios” (James, vol. II, 2007, 566) dosãos. O que parece faltar a estes loucos é, precisamente, um acontecimento violento que os coloque numa posição que lhes permita trocar a loucura pela sanidade. Os loucos de James sabem que a sua descrição do mundo não corresponde à verdade, mas isso não os leva a ponderar a hipótese de rever a sua descrição do mundo, precisamente porque esse conhecimento é, conforme explica Aristóteles no livro VII da *Ética a Nicómaco* (1146b), um conhecimento inactivo, que só pode ser activado através de um acontecimento violento que suspenda o hábito: “Como se diz ‘ter conhecimento’ de duas maneiras (...) assim também se diz haver diferença entre, por um lado, dispor de um conhecimento daquilo que se deve ou não fazer, mas não o ter accionado em vista do momento de agir e, por outro, dispor desse mesmo conhecimento e tê-lo accionado em vista no momento da acção” (Aristóteles, 2004, 1146b).

Descrições erradas

Só quando se verificam as condições acima descritas é que pode, então, acontecer uma suspensão do hábito, que, subsequentemente, pode ou não causar uma mudança de ideias. Estes momentos de epifania revelam às personagens uma

desadequação, seja uma desadequação entre a sua descrição do mundo ou de uma outra personagem e a forma como o mundo ou essa personagem se comportam, seja uma desadequação entre a auto-descrição das personagens e aquilo que as personagens são. Nos episódios relativos à morte da avó de Marcel, por exemplo, estes choques revelam a Marcel a sua incapacidade de descrever a avó, o que acaba por lhe trazer também uma revelação acerca do mundo.

É isto que acontece também no início de *S&G*, quando Marcel se esconde num posto de observação alto, à espera do regresso dos duques de Guermantes a Paris. Enquanto espera, Marcel observa o barão de Charlus que, por julgar que ninguém o vê, se permite descontraír a tensão do rosto e agir naturalmente. Ao fazê-lo, cruza-se com Jupien e ambos trocam olhares incompreensíveis para Marcel:

O barão (...) observava com extraordinária atenção o antigo alfaiate de coletes à porta da sua loja, enquanto este, subitamente pregado ao chão diante do senhor de Charlus, enraizado como uma planta, contemplava com um ar maravilhado a corpulência do barão a caminho da velhice. Mas, coisa mais admirável ainda, quando a atitude do senhor de Charlus mudou, a de Jupien, como que obedecendo às leis de uma arte secreta, imediatamente se harmonizou com ela. O barão, que procurava agora dissipar a impressão que sentira, mas que, apesar da sua indiferença fingida, parecia afastar-se a contragosto, andava de um lado para o outro, com um olhar vago que, segundo pensava, lhe punha em evidência a beleza dos olhos, assumia uma atitude presumida, negligente, ridícula (IV, 12)

Pouco depois, os dois entram na loja de Jupien, onde têm relações sexuais. Marcel estava de tal maneira cego pelo hábito que, apesar dos inúmeros sinais da homossexualidade do barão, fora incapaz de compreender o que lhe estava a ser mostrado, até ao momento em que ouve os sons, sempre acompanhados “uma oitava acima por um gemido paralelo” (IV, 17), que saem da loja do alfaiate. Marcel fora já nos dois volumes anteriores confrontado por atitudes do barão que a sua descrição deste

era incapaz de incorporar; mas nenhum acontecimento violento permitira ainda a Marcel compreender o que se passava. Marcel tinha apenas uma ideia vaga e confusa da desadequação entre as atitudes do barão e a descrição que o jovem narrador fazia delas; mas só ao ser colocado, violenta e inesperadamente, diante desta cena de sedução consegue finalmente reconstruir a sua descrição do barão. A mudança na descrição do barão torna Marcel capaz de decodificar comportamentos homossexuais, afectando desta forma a sua descrição do mundo.

Acontecimentos destes podem também revelar às personagens um erro na sua auto-descrição. É isto que acontece nos dois volumes dedicados a Albertine, em que vários choques permitem a Marcel alternadamente descobrir e ignorar por várias vezes a sua dependência de Albertine. Esta dependência revelar-se-á sem deixar a Marcel qualquer possibilidade de fuga primeiro quando Albertine foge e, depois, quando acaba por morrer num acidente, em *A Fugitiva*. A descrição que Marcel faz do momento em que Françoise entra no quarto do jovem narrador para lhe comunicar a partida de Albertine parece descrever com perfeição o que tem sido dito acerca destes momentos de suspensão do hábito, deixando claras todas as suas características. Diz Marcel que

...[a]ntes da chegada da Françoise, achava que já não amava Albertine, achava, como meticuloso analista, que tivera tudo em consideração; julgava conhecer todo o meu coração até ao fundo. Mas a nossa inteligência, por muito lúcida que seja, não pode aperceber-se dos elementos que compõem o coração e que permanecem ignorados até que um fenómeno que, partindo do estado volátil em que a maior parte das vezes eles subsistem, seja capaz de os isolar, e de lhes fazer sofrer um começo de solidificação. Estava enganado quando julgava ver claro no meu coração. Mas esse conhecimento que as mais agudas percepções do espírito me não dariam acabava de me ser transmitido, duro, irrecusável, estranho, como um sal cristalizado pela repentina reacção da dor. Tanto me habituara a ter Albertine ao pé de mim – e de repente via um novo rosto do Hábito. Até então considerara-o sobretudo como um poder aniquilador que suprime a originalidade e até a

consciência das percepções; agora via-o como uma temível divindade, tão agarrada a nós com o seu rosto insignificante de tal modo incrustado no nosso coração que, se se desligar, se se afastar de nós, essa deidade que quase não distinguíamos inflige-nos sofrimentos mais terríveis que nenhuma outra, e é então tão cruel para nós como a morte (VI, 6)

Por fim, parece ser a ausência de um acontecimento deste tipo que impede a duquesa de Guermantes de ver que as premissas universais que usa para julgar o mundo e que ditam que a inteligência de uma pessoa é infinitamente mais importante que os seus títulos nobiliárquicos não foram activadas quando chegou a hora de encontrar marido.

Naturalmente, se uma suspensão do hábito permite às personagens reavaliar as suas vidas e olhar seriamente para as suas ideias, poderia, em teoria, acontecer que as personagens, ao olharem com seriedade para as suas vidas, devido a um choque com as características anteriormente definidas, percebessem que as suas ideias acerca do mundo, do que as rodeia e de si próprias estavam acertadas, não sendo portanto necessária nenhuma alteração. No entanto, em *EBTP*, esse cenário nunca se verifica. Em nenhum momento do romance uma personagem sofre um choque que lhe revele que estava totalmente certa acerca de uma ideia, de uma certa pessoa ou de si própria. E se os choques revelam sempre uma falência de um sistema de ideias, importa então compreender como as personagens lidam com essas revelações.

Depois de sofrerem o choque violento que permite a suspensão do hábito, as personagens têm dois caminhos possíveis: ou aceitam o erro presente nas suas ideias, tornado claro por estas revelações, ou ignoram o que lhes está a ser mostrado. Mas antes de se avançar para uma descrição da forma como as personagens rejeitam estas revelações, é importante regressar à definição de hábito proposta no início deste capítulo, onde num mesmo conceito se agregam as rotinas das personagens, as suas

ideias acerca do mundo e as suas descrições de pessoas, subdividindo-se estas descrições em auto-descrições e descrições de outras personagens. Neste ponto do argumento, é importante voltar a decompor esta definição e tratar individualmente as descrições de outras personagens uma vez que, como se pode compreender pelo episódio inaugural de *S&G*, é muito difícil rejeitar-se a revelação violenta de um lado desconhecido de uma personagem.

Voyeurismo

Em *Proust et le Roman*, ao comentar o episódio de *O Tempo Reencontrado*, em que Marcel espreita pelo postigo de uma porta do bordel de Jupien e encontra o barão de Charlus a ser flagelado, Tadié estabelece uma distinção entre acontecimentos privados e acontecimentos públicos. Diz Tadié que, nos episódios em que Marcel espia personagens e as vê a agir quando estas julgam não estar a ser observadas (como acontece nesta cena, mas também na cena inaugural de *S&G* ou quando Marcel observa a menina Vinteuil a profanar com a sua amiga a fotografia do pai, em Montjouvain), o narrador consegue observar um “espectáculo independente do sujeito observante” e que “não é modificado pela sua visão” (Tadié, 1986, 45). Esta diferença que se estabelece entre acontecimentos privados e acontecimentos públicos, faz com que, segundo Tadié, os acontecimentos privados existam “em si e por si”, tornando as imagens vistas incontestáveis, uma vez que “a sua interdição as verifica eternamente” (Tadié, 1986, 46).

O argumento de Tadié é peculiar uma vez que parece estranho atribuir uma verdade absoluta e “em si” a acontecimentos só por estes serem vistos por quem não deve. Quando Marcel espreita pelo buraco na parede, as motivações que conduzem ao desejo de o barão ser flagelado continuam, apesar disso, inacessíveis. Este argumento

torna-se ainda mais insustentável se tivermos em consideração o facto de as cenas a que Tadié se refere envolverem tipicamente duas ou mais pessoas (o caso da flagelação, por exemplo, envolve não só o barão e o seu flagelador, mas também Jupien e todos os seus funcionários, que sabem o que se está a passar), o que nos impede de excluir imediatamente a hipótese de existir fingimento no comportamento das personagens observadas¹⁰.

Mas se o argumento de Tadié parece ter algumas debilidades, a verdade é que estes acontecimentos privados que o narrador observa sem ser observado constituem sempre um choque para Marcel, por revelarem de forma crua e directa um lado das personagens que permanecia desconhecido e que muito dificilmente pode não ser incorporado na descrição que Marcel faz das mesmas. Depois de Marcel observar a cena de sedução entre Jupien e Charlus, e depois de ouvir os gritos de ambos dentro da loja do alfaiate, torna-se impossível a Marcel não reconhecer que a sua descrição do barão (e até de vários outros frequentadores dos serões a que assistia) estava incompleta, tal como lhe é impossível não a reformular. Ao assistir a esta cena, Marcel vê-se obrigado a aceitar o choque e não pode deixar de ver o barão como homossexual. Mas isto não acontece por ser um acontecimento privado, como Tadié sugere; acontece por se tratar de uma revelação acerca de uma outra personagem. O facto de o episódio ter sido um acontecimento privado a que Marcel não deveria ter acesso serve apenas para tornar esta observação violenta através de uma nova perspectiva e assim permitir que uma suspensão do hábito aconteça.

Se é possível imaginar que uma personagem consiga recusar-se a ver que preza mais títulos nobiliárquicos do que a inteligência, não parece tão plausível imaginar que

¹⁰ No caso do bordel, é ainda importante lembrar que fora o próprio barão quem pedira a Jupien para colocar o postigo na porta e que fora o barão a escolher o quarto onde seria flagelado, o que faz com que não seja de todo possível excluir (até por o barão saber quão indiscreto era Jupien) a hipótese de Charlus desejar ser observado e de se comportar supondo que o estão a ver.

Marcel consiga ignorar a homossexualidade do barão e de Jupien, uma vez que esta descoberta é feita à distância, a partir de um posto de observação alto, revelando um lado novo das personagens que dificilmente pode ser rejeitado¹¹.

Esta dificuldade em ignorar falências nas descrições de outras personagens é o que justifica o comportamento de Marcel em relação a Albertine. Marcel evita constantemente revelações súbitas da levandade de Albertine porque sabe que um choque brusco não pode deixar de ser incorporado, sabe que a descoberta de um novo lado de Albertine é irreversível. Marcel consegue sempre desviar-se de choques que possam provar irrefutavelmente a homossexualidade de Albertine e acrescenta a todas as revelações incerteza suficiente para que as suas descrições contemplem apenas, no caso de Marcel, uma leve suspeita de que Albertine tenha tido relações esporádicas com outras mulheres.

Choques rejeitados

Mas se, no caso de descrições de outras personagens, um choque conduz sempre a alterações nas descrições destas, quando se trata de ideias acerca do mundo, rotinas ou auto-descrições, as revelações causadas por estes choques podem, como se verá, ser rejeitadas. É isso que acontece, por exemplo, quando a descoberta feita por Marcel no patamar de casa do Professor E.... é ignorada. Ao perceber que a avó vai morrer, Marcel compreende que “Todas as pessoas estão de facto sozinhas” (III, 322). No entanto, esta descoberta é esquecida após a morte da avó, quando Marcel volta a visitar os serões parisienses todas as noites, à procura de uma maneira de evitar essa solidão.

¹¹ Como já foi dito, o barão de Charlus não considera homossexuais pessoas com quem teve relações e de cuja homossexualidade tem, portanto, provas. No entanto, isto acontece porque o barão se projecta nas pessoas com quem tem relações, atribuindo ao seu caso complexidade e diminuindo a distância entre quem vê e quem é visto. Assim, estas revelações deixam de ser revelações acerca de outras pessoas, mas revelações acerca do próprio barão, e que podem, portanto, ser ignoradas.

Marcel compreende que as suas rotinas não se adequam à descoberta que fez, mas é incapaz de rejeitar a sua vida quotidiana em detrimento do que lhe fora revelado.

O Caso Verdurin

Quando um acontecimento violento revela uma desadequação entre as ideias que se tem acerca do mundo e a forma como o mundo funciona, essa revelação pode também ser rejeitada, como se percebe quando se observa o casal Verdurin. Depois de, no subcapítulo anterior, se ter analisado, num segmento também designado por “O Caso Verdurin”, a relação dos Verdurin com o hábito, observar-se-á agora a relação do casal com momentos em que um acontecimento violento pode comprometer a sua construção do mundo. Os Verdurin vivem convencidos de que o seu salão é o salão mais restrito de Paris, formado pelos maiores artistas, médicos e intelectuais parisienses, sendo o único a que os títulos nobiliárquicos não dão acesso. Como já foi sugerido, os Verdurin procuram constantemente evitar a entrada de intrusos “maçadores”, que não partilhem do credo Verdurin que declara Cottard o melhor médico de Paris e que considera o jovem pianista que nesse ano for protegido da senhora Verdurin melhor que Planté e Rubinstein. A necessidade de acreditar nesta superioridade, aliada à vontade de fugir de momentos em que o casal fique sozinho, faz com que os Verdurin exijam que o seu pequeno “clã” os prefira a qualquer outro compromisso.

No entanto, em *A Prisoneira*, o barão de Charlus decide, para promover Morel, organizar um concerto deste em casa dos Verdurin. A perspectiva de receber em sua casa a mais alta aristocracia parisiense faz a senhora Verdurin esquecer por um momento o seu desprezo por títulos. Ao entrarem em casa dos Verdurin, os convidados dirigem-se ao barão de Charlus para o cumprimentarem, dizendo, a um passo de distância dos Verdurin coisas como: “espero que ela [a senhora Verdurin] não ponha

amanhã o meu nome no jornal, ia-me causar problemas com todos os meus” (V, 238). Depois do concerto de Morel, a senhora Verdurin vê os convidados a fazerem fila para se despedirem do barão, ignorando-a totalmente. Mas o que leva a senhora Verdurin a ter um ataque de cólera é o momento em que o barão tenta exprimir a sua satisfação, dizendo:

Ora bem, está contente? Muitos o estariam por menos; já vê que quando eu me meto a dar uma festa não me fico por meias-medidas. Não sei se as suas noções heráldicas lhe permitem avaliar exactamente a importância da manifestação, o peso que eu ergui, o volume de ar que desloquei por sua causa” (V, 267)

Ao ouvir isto, e depois dos choques anteriores sentidos ao longo da festa, a senhora Verdurin compreende finalmente aquilo que não queria ver, percebe agora que os convidados entraram em sua casa como se visitassem um *freak show*. Ao aceitar esta revelação, a senhora Verdurin seria obrigada a aceitar que o facto de os seus serões não olharem a títulos nobiliárquicos não se justifica pelo elitismo dos Verdurin, mas antes pelo elitismo dos aristocratas parisienses. Como tal, a senhora Verdurin decide rejeitar esta epifania. Para isso, a senhora Verdurin decide ridicularizar o barão de Charlus, o que a permitiria convencer-se novamente da sua superioridade em relação ao mundo aristocrático. A senhora Verdurin decide, assim, forjar uma mentira que convença Morel a terminar a sua relação com o barão. Este plano é bem-sucedido, o que permite à senhora Verdurin ignorar o que se passara no concerto do protegido de Charlus.

Esta tentativa constante de não ver o que lhes está a ser revelado, justifica-se, como já foi dito, pela superioridade do instinto de auto-conservação das personagens em relação à vontade de conhecer a verdade. As personagens de *EBTP* preferem viver uma vida tranquila que não lhes mostre quão errados estão a procurar a verdade, porque temem que a verdade lhes erga um espelho diante do rosto que mostre, como no leito de

morte da avó, uma imagem de si mesmos grotesca e deformada. É essa vontade, aliás, que faz com que Saint-Loup ignore todos os momentos em que algum choque lhe sugere que Rachel possa ter outras ocupações para além do teatro e que faz com que Marcel se consiga convencer, de cada vez que uma nova informação o faz desconfiar de Albertine, de que a separação não tardará muito.

Plasticidade do hábito

Anteriormente foi sugerido que o hábito das personagens, embora as aprisione e as deixe sem ver, não é estanque, e que estas alterações do hábito se devem à sua plasticidade, ou seja, à capacidade do hábito de se adaptar a situações novas sem que seja totalmente destruído. Foi também sugerido, através do exemplo de Saint-Loup, que muitas vezes as personagens têm comportamentos diametralmente diferentes que resultam de um mesmo hábito. O que parece originar este tipo de alterações ao longo do tempo em *EBTP* é então, nos termos do argumento desta tese, uma rejeição das revelações feitas pela suspensão do hábito.

Quando um choque mostra às personagens do romance que a sua visão do mundo ou de si próprias não corresponde à verdade, muitas vezes a rejeição desse mesmo choque não significa uma simples manutenção de hábitos, já que esses hábitos deixam de ser sustentáveis. A manutenção de um hábito exige antes, em alguns casos, uma alteração de comportamentos conservando-se embora o mesmo fundamento. Marcel compara estas alterações às voltas dadas por um caleidoscópio no segundo volume do romance, ao dizer que, “tal como os caleidoscópios, que giram de vez em quando, a sociedade coloca sucessivamente de forma diferente elementos que se julgavam imutáveis e compõe outra figura” (II, 94). Mas se essa imagem funciona é apenas porque se as imagens que o caleidoscópio mostra são sempre diferentes, o

caleidoscópio é o mesmo. Em *EBTP*, como na Sicília de Tancredi, é preciso que tudo mude para que tudo fique igual.

É isso que acontece, como já foi dito, quando a sociedade troca o apreço por judeus célebres por um anti-semitismo violento depois do caso Dreyfus e é isso que acontece também a Marcel quando, em *À Sombra das Raparigas em Flor*, decide vender um precioso jarrão chinês que herdara da tia Léonie para assim poder oferecer a Gilberte Swann “as mais belas flores que houvesse” (II, 202) durante um ano. Marcel vende o jarrão e dirige-se para casa dos Swann mas, ao aproximar-se de casa da sua amiga, encontra-a a passear de mão dada com um rapaz que Marcel não conhecia. A partir desse momento Marcel deixa de amar Gilberte. No entanto, o que se passa de seguida é uma transferência desse mesmo amor para o bando das raparigas de Balbec, tal como Marcel anteriormente transferira a afeição pela sua mãe para Odette e de Odette para Gilberte.

Seria, portanto, incorrecto dizer que, ao passar a amar as raparigas do bando, Marcel trocara o hábito de amar Gilberte pelo hábito de amar o grupo de amigas de Balbec visto que o amor de Marcel, como o próprio explica em *O Lado de Guermantes*, é construído sempre a partir de amores anteriores, o que faz com que amar Gilberte seja apenas uma expressão diferente das angústias que sentia quando esperava pelos beijos de boa-noite da mãe em *Do Lado de Swann*. É isso que Marcel parece estar a explicar quando, ao referir-se ao seu amor pela duquesa de Guermantes, diz que

um sopro de ar mais suave que passava parecia trazer-me uma mensagem dela [da duquesa], como dantes de Gilberte, nos trigos de Méséglise: não mudamos, introduzimos no sentimento que referimos a uma pessoa muitos elementos adormecidos que ele desperta mas que lhe são alheios.” (III, 120)

Choques aceites

Se no caso de rejeições destes momentos de suspensão, a rejeição pode ser efectuada, como foi dito, ou através de uma continuidade ou através de uma alteração de comportamentos ou de ideias, o caso de uma aceitação desses choques parece ser mais complexo. Para uma melhor compreensão destes casos, recorrer-se-á à análise de momentos em que as personagens percebem que as suas descrições de outras personagens estavam erradas e alteram essa definição.

Irá ser proposto que, quando um acontecimento inesperado revela a falência de uma dada ideia, não é possível que esta nova revelação seja simplesmente anexada à definição anterior ou, no caso contrário, que se remova um elemento dessa descrição que um momento de suspensão do hábito revele estar a mais. Nunca acontece que, por exemplo, Marcel incorpore um novo acrescento à definição de uma determinada personagem, mantendo estanque o resto da definição vigente até à altura.

Quando Marcel observa uma personagem através de uma nova perspectiva e descobre uma faceta oculta dessa mesma personagem, o processo é semelhante a uma imagem apresentada por Beckett em *Proust*. Diz Beckett que

O indivíduo é vítima de um processo constante de decantação, decantação do vaso que contém o fluído do tempo futuro, mole, pálido e monocromático, para o vaso que contém o fluído do tempo passado, agitado e multicolor pelo fenómeno das suas horas. Geralmente, o primeiro é inócuo, amorfo, sem carácter, sem qualquer virtude borgiana (Beckett, 1987, 15)

Parece assim, segundo Beckett, existir dentro das personagens dois fluidos: o tempo passado e o tempo futuro. Beckett explica ainda que é o presente que permite ao futuro adquirir um tom e misturar-se com o passado. No entanto, quando o futuro se torna presente e entra no vaso onde está depositado o passado, as cores misturam-se e altera-se o tom do passado, adaptando-se à cor do presente. Todos os momentos

constituem, portanto, para Proust, momentos de reavaliação da vida inteira, alterando-se o passado com as mudanças presentes. Se esta descrição de Beckett parece uma descrição acertada do funcionamento do romance, serve também para ilustrar o que se passa nestes momentos de reavaliação. O momento em que uma personagem descobre um novo dado acerca de uma outra ou de si mesma força-a necessariamente ou a tentar ignorá-lo ou a operar uma mudança holística da sua definição. Quando Marcel descobre que o barão de Charlus é, afinal, homossexual, essa descoberta produz uma alteração radical na ideia que Marcel tem de Charlus. Marcel não pode, depois de ver o barão a interagir com Jupien, simplesmente definir Charlus como o homem que conhecia até então, acrescentando a isso a ideia de que o barão prefere ter relações sexuais com homens, porque a homossexualidade não é um apêndice. Descobrir que o barão é homossexual obriga necessariamente Marcel a rever toda a sua definição de Charlus porque todos os seus comportamentos são vistos a uma nova luz.

É isso que acontece também quando Marcel fala ao telefone com a avó em Doncières. Ao ouvir a avó, Marcel vê a senhora Bathilde pela primeira vez como uma velha resignada. Mas o que esta descoberta faz não é somar à imagem de uma senhora amável e delicada, com uma adoração profunda pelas cartas de Mme. de Sevigné, a ideia de resignação e de velhice. O que se passa quando Marcel ouve a avó ao telefone é que a ideia do envelhecimento e da melancolia da avó vem trazer uma nova luz e assim alterar profundamente a imagem que Marcel tinha da avó. Todas as revelações causadas por um choque são, assim, mudanças semelhantes à que se opera quando Marcel descobre que a senhora que julgara ser dona de uma casa de passe é afinal a princesa Sherbatoff, uma vez que todos estes momentos obrigam a uma reavaliação total da descrição de quem é visto.

Choques sem resposta

Embora sejam raras as vezes em que isso se verifica, pode acontecer que os choques sejam recebidos pelas personagens sem que estas consigam produzir uma justificação para o que se passou, sendo portanto confrontadas com a falência da sua descrição sem que possam construir uma nova em que o que é revelado se insira numa narrativa inteligível. Quando Marcel vê pela segunda vez o barão de Charlus (sendo que a primeira ocorrera muitos anos antes, em Combray, estando por isso inteiramente esquecida), junto à praia de Balbec, Marcel depara-se com um conjunto de comportamentos que lhe são impossíveis de compreender. Marcel encontra Charlus que, ao mesmo tempo que dava “nervosas pancadas nas calças com uma chibatinha, fitava em [Marcel] uns olhos dilatados pela atenção” (II, 336). Marcel descreve depois os olhares do barão de Charlus da seguinte forma:

Olhos que eram por instantes trespassados em todos os sentidos por olhares extremamente activos, como apenas diante de uma pessoa que não conhecem têm homens a quem, por um motivo qualquer, essa pessoa inspira pensamentos que não ocorreriam a outro qualquer, por exemplo, loucos ou espiões. Lançou-me uma suprema olhada ao mesmo tempo ousada, prudente, rápida e profunda, como um último tiro que alguém dispara antes de se pôr em fuga (II, 336)

Estes olhares de Charlus deixam Marcel (que não sabe ainda que este homem de bigode preto é afinal o tio de Saint-Loup) sem reacção e sem que consiga compreender o seu significado. Marcel é apanhado de surpresa pelo barão de Charlus e não consegue construir uma descrição que faça sentido do que acabou de acontecer. Este olhar nervoso, ousado e prudente deixa Marcel a formular hipóteses que são imediatamente descartadas, que nunca são sequer levadas a sério. Marcel pondera a hipótese de estar diante de um louco ou de um espião e, mais à frente, de um ladrão, mas nenhuma destas hipóteses é tomada verdadeiramente em consideração. Marcel não consegue inserir

estes olhares numa narrativa que faça sentido e fica, devido a esta incapacidade, sem conseguir compreender o barão durante os dois volumes seguintes, até que, ao observar o jogo de sedução entre Charlus e Jupien, se torna finalmente capaz de inserir retrospectivamente os comportamentos do barão numa narrativa inteligível.

Choques como erros de descrições

Mas se estes choques permitem reconstruir o sistema de crenças das personagens, isso não acontece através de uma revelação mística de uma qualquer verdade definitiva. As personagens, quando são apanhadas de surpresa, não entrevêem a verdade; em vez disso, são confrontadas com a falência das suas ideias.

Quando Marcel encontra Saint Loup a sair do bordel, o que acontece não é a descoberta da descrição perfeita de Saint Loup, mas antes a compreensão de que a descrição antiga era insuficiente para descrever inteligivelmente esta visão. Mas se este momento, embora não revele a verdade sobre Saint Loup, aproxima Marcel de uma descrição mais perfeita, não é isso, como se verá em seguida, que acontece sempre no romance.

Albertine Simonet

Pouco antes de regressar da sua primeira estadia em Balbec, Marcel é convidado por Albertine a visitá-la no quarto de hotel, onde esta passaria as suas duas últimas noites, para assistir ao seu jantar. Marcel, ao longo desse Verão, ficara convencido de que Albertine era uma rapariga leviana e está absolutamente persuadido de que esse convite tinha outras implicações para além do prazer de ver Albertine a jantar deitada na sua cama. Marcel entra no quarto, vê Albertine a jantar e, assim que esta termina a sua refeição, debruça-se para a beijar. Ao fazê-lo, Albertine exclama “Acabe com isso ou eu

toco a campainha!” (II, 516). Marcel fica sem perceber o que se passa, supõe que isto seja um jogo estranho de sedução e volta a avançar na direcção da sua amiga. Ouve então o som estridente da campainha que Albertine tocara com todas as suas forças. Marcel é, com esta reacção de Albertine, apanhado de surpresa e percebe que a sua descrição de Albertine como uma rapariga “desavergonhada” (II, 516) não lhe permite justificar este comportamento.

Marcel vê-se portanto obrigado a reformular as suas ideias acerca de Albertine, mas não discerne nesta revelação nenhuma verdade. A única revelação que poderia ser extraída deste encontro no quarto de Albertine seria que as coisas não são assim tão simples e que uma pessoa não pode ser contida numa definição fechada e fácil. Albertine não pode ser resumida a um adjectivo, tal como Saint Loup, quando é visto a sair a correr do bordel de Jupien, não passa a ser definido simplesmente como homossexual, nem Marcel pode simplesmente ser descrito como alguém que pretende ser escritor. As personagens do romance não são príncipes, ou alfaíates ou músicos: são pessoas. Isto faz do esforço de as reduzir a uma ideia que pode ser descrita completamente, mesmo que essa descrição ocupe as três mil páginas do romance, uma ambição absurda. No entanto, este episódio não revela sequer a Marcel a impossibilidade de descrição de Albertine (que, aliás, nunca será aceite por Marcel no romance); conduz antes a uma substituição da descrição de Albertine através de uma palavra genérica como “desavergonhada” por um antónimo igualmente incapaz de descrever a menina Simonet: “ela era absolutamente virtuosa” (II, 516).

Narradores inaptos

As personagens de *EBTP*, ao serem confrontadas com a falência do seu sistema de crenças, vêem-se forçadas, caso não rejeitem estas revelações, a reconstruir as suas

ideias até que encontrem uma que consiga descrever inteligivelmente todos os acontecimentos com que são confrontadas. No entanto, as personagens não parecem ser capazes de chegar a essa descrição perfeita, ficando assim obrigadas a recomeçar perpetuamente este processo. É isso que Genette parece sugerir em “Discours du Récit”¹², quando argumenta que o carácter iterativo do romance é justificado pela incapacidade das personagens (e particularmente de Marcel) em compreender o que se passa nas suas vidas. É precisamente este esforço infrutífero que está a ser descrito em *A Prisioneira* e em *A Fugitiva*, onde Marcel procura, sempre sem sucesso, descrever a sua amiga de Balbec¹³.

As personagens parecem ser incapazes de chegar a essa descrição não só por, como já foi sugerido anteriormente, estarem demasiado próximas (como acontece com Marcel e a avó, por exemplo), mas também por insistirem em procurar definições simples e completas para o que não pode ser inteiramente descrito, como Marcel parece descobrir pela primeira vez, em *O Lado de Guermantes*, quando percebe que não é possível “saber de uma maneira directa e segura se a Françoise gostava de mim ou me detestava”. Marcel compreende então que

uma pessoa não é, como eu pensava, evidente e imóvel diante de nós, com as suas qualidades, os seus defeitos, os seus projectos, as suas intenções a nosso respeito (como um jardim que contemplamos, com todos os seus canteiros, através de um gradeamento), mas é, sim, uma sombra onde nunca podemos penetrar, para a qual não existe um conhecimento directo, a cujo respeito fabricamos crenças numerosas valendo-nos de palavras e mesmo de acções, as quais, umas e outras, nos não dão mais que informações insuficientes e de resto contraditórias, uma sombra onde podemos alternadamente imaginar, com igual verosimilhança, que brilham o ódio e o amor (III, 67)

¹² in Gerard Genette, *Figures III*, Collection Poétique Seuil, Paris, 1972

¹³ Como já foi sugerido ao longo desta tese, o insucesso de Marcel deve-se também ao medo que Marcel tem de descobrir a verdade. Marcel não consegue descrever Albertine em parte porque tem medo de o conseguir.

Barthes e Hume fazem, no entanto, sugestões diferentes em relação a este argumento que devem ainda ser consideradas.

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Barthes sugere que estas falhas nas descrições podem acontecer por se olhar para o sítio errado. Barthes diz que, no episódio em que Marcel observa Albertine a dormir, Marcel está à procura dos motivos do seu desejo numa parte qualquer do corpo de Albertine, quando só os poderia encontrar se olhasse para dentro de si. Marcel observa as sobrancelhas, os lábios e as unhas de Albertine e em lado nenhum descobre a causa do seu desejo. Marcel supõe então que não encontra essa causa porque conseguira finalmente libertar-se desse desejo (uma suposição que, como Landy explica (Landy, 2004, 85-94), é descartada mal Albertine acorda), mas Barthes argumenta que Marcel não consegue encontrar as razões do seu desejo porque essas razões se encontram dentro de si mesmo e não num qualquer ponto do corpo de Albertine.

Em “Of The Will and Direct Passions”, David Hume argumenta que muitas vezes as nossas ideias resultam de impressões que estão unidas entre si não por aquilo a que também chama uma conexão necessária, mas antes através de uma relação metonímica, que faz com que impressões que foram sentidas simultaneamente se tornem indissociáveis. Como Gérard Genette explica, em “Metonymie Chez Proust”¹⁴, as descrições de Proust são quase sempre construídas a partir de uma relação de metonímia. Estas relações metonímicas entre impressões dificultam também a construção de descrições acertadas, uma vez que fazem com que as personagens confundam relações de contiguidade com relações intrínsecas.

Finalmente, as personagens não conseguem fazer descrições acertadas do mundo, de si próprias e de outras personagens porque o que pretendem descrever não

¹⁴ in *Figures III*

está imóvel. Uma descrição completa de Albertine nunca será atingível não só pelos motivos acima descritos, mas também porque Albertine está em perpétua mudança. A Albertine de Paris não corresponde à descrição que Marcel fizera dela quando a conheceu em Balbec, não só porque Marcel não conseguira descrevê-la perfeitamente em Balbec, mas também porque Albertine já não é a mesma. E se esta justificação serve para explicar a razão por que Marcel é incapaz de descrever Albertine, serve também, naturalmente, para explicar porque é que Marcel não se consegue descrever a si próprio.

“Strong willed men”

Para que, depois de um acontecimento violento e inesperado que cause uma suspensão do hábito, aconteça uma mudança de ideias, as personagens precisam de confirmar repetidamente esse choque através da acção. Só pode existir uma mudança de ideias por parte das personagens se estas aceitarem e confirmarem o choque recebido vezes suficientes para que o novo comportamento se torne habitual. Uma mudança de hábitos só pode ser operada por personagens que se assemelhem ao *strong willed man*, apresentado por William James em “Will”. James explica que este *strong willed man* é aquele que

ouve o sussurro [da dúvida] sem hesitar, e que, quando o momento decisivo chega, encara-o, consente a sua presença, liga-se a ela, afirma-a e segura-a com força, apesar do conjunto de imagens mentais estimulantes que se erguem em revolta contra ela, e que a tentam expelir da mente. Sustentado desta forma por um resolutivo esforço de atenção, o objecto de difícil compreensão dentro em breve começa a convocar os seus congéneres e associados e acaba por alterar inteiramente a disposição da consciência do homem. E com a sua consciência, a sua acção também se altera, uma vez que o novo objecto, assim que se encontra, de modo estável, em posse do conjunto dos seus pensamentos, infalivelmente produz os seus próprios efeitos motores (James, vol. II, 2007, 563-4)

Caso estes choques não sejam aceites e confirmados através de uma acção¹⁵, o hábito antigo ganha força e torna-se menos vulnerável a choques semelhantes, como acontece, por exemplo, quando Marcel observa a avó de um patamar, depois do diagnóstico do Professor E.... Marcel percebe que a sua avó não viverá muito mais tempo e, como não sabe, ou não quer saber, o que fazer para confirmar essa descoberta, não aceita este choque, deixando-o anestesiado a tal ponto que Marcel passa a ver uma estranha deitada na cama da avó, durante o leito de morte desta.

David Hume resume o que é dito acima quando apresenta o caso de “um ébrio que viu morrer o seu companheiro em consequência de uma orgia” e que “durante algum tempo fica impressionado com este exemplo e receia para si acidente igual; mas à medida que a recordação se dilui gradualmente, volta à tranquilidade anterior e o perigo parece menos certo e menos real” (Hume, 2001, 184). Este alcoólico parece ser vítima de um choque violento provocado pela morte do amigo, mas, como esse choque não conduz a nenhuma mudança de atitude confirmada pela acção, gradualmente, o alcoólico regressa à vida que abandonara apenas momentaneamente. O caso apresentado por Hume é em tudo semelhante ao de quase todas as personagens do romance que, ao serem confrontadas por episódios semelhantes de suspensão do hábito, não alteram nada nas suas vidas. Isto faz com que o choque acabe por ser inteiramente esquecido e conduza a que os hábitos antigos readquiram força¹⁶. Mas, se a posição do alcoólico de Hume parece ser partilhada por quase todas as personagens do romance, existe um episódio em que vemos personagens a comportar-se como este *strong-willed man* de que James fala.

¹⁵ Esta confirmação através da acção seria, por exemplo, ao auto-descrever-se como escritor, Marcel começar a escrever.

¹⁶ Exceptuando, como já foi dito, os casos em que estes acontecimentos revelam a falência de descrições de outras personagens. Nesses casos, como foi argumentado, os choques são sempre aceites, não podendo, portanto, ser ignorados.

Os príncipes de Guermantes

Em *S&G*, Marcel vai a um serão em casa dos príncipes de Guermantes, onde Swann lhe narra uma conversa que tivera nessa mesma noite com Gilbert, o príncipe de Guermantes. O príncipe, reconhecido por todos como anti-dreyfusista, explica a Swann que, um ano e meio antes deste serão, uma conversa com o general de Beuserfeuil o fizera suspeitar de graves ilegalidades na condução do processo Dreyfus. Esta dúvida é-lhe, como o próprio príncipe explica, “extremamente penosa” (IV, 117), uma vez que era devoto da vida militar. Ao voltar a conversar com o militar, no entanto, o príncipe “infelizmente” (IV, 117) percebe que o processo fora, efectivamente, conduzido ilegalmente. O advérbio utilizado para qualificar a descoberta da verdade não poderia ser mais claro. Devido ao facto de o instinto de auto-conservação ser mais forte do que a vontade de descobrir a verdade a revelação desta é sempre percebida como um momento de grande infelicidade. No entanto, o príncipe escolhe não ignorar a revelação. Explica assim que, durante todo aquele tempo, a ideia da inocência de Dreyfus nunca lhe tivera ocorrido e que começara a estudar “o que não quisera ler” (IV, 117). Durante todos os anos que durara o caso, o príncipe parece incapaz de considerar a hipótese de Dreyfus ser inocente e essa descoberta é-lhe dada inesperadamente através de uma troca de impressões com um soldado, revelando-se assim aquilo que Gilbert procurara sempre não ver¹⁷. Naturalmente, a compreensão de que nunca quisera ver a verdade é adquirida *a posteriori*. Quando se recusa a ver a verdade, o príncipe de Guermantes fá-lo por instinto de conservação e sem que isso seja resultado de uma

¹⁷ Poder-se-ia argumentar que este choque parte de um esforço racional, uma vez que decorre durante uma conversa. No entanto, as conversas em *EBTP* são sempre trocas de impressões, que não envolvem nenhuma actividade intelectual, e nunca momentos sérios de debate e reflexão. Proust sugere isso mesmo inúmeras vezes ao longo do romance quando apresenta a amizade como um engano do espírito, com o único objectivo de afugentar a solidão. É, como Beckett propõe, uma loucura semelhante a conversar com a mobília.

vontade explícita, porque, como já foi visto, é assim que o hábito funciona. Só depois de ver que estava errado é que é capaz de ver que sempre o soubera.

Depois desta conversa, Gilbert persegue as dúvidas que tivera e acaba por aceitar não só a ilegalidade do processo, mas também a inocência de Dreyfus. O príncipe esconde as suas dúvidas da mulher e passa a ler todos os jornais dreyfusistas. De seguida, pede ao padre Poiré para rezar missas “por intenção de Dreyfus, da sua infeliz mulher e dos filhos” (IV, 118), acabando por descobrir que também a sua mulher, a princesa de Guermentes, acreditava na inocência do militar. Ao contrário das outras personagens do romance, o príncipe aceita o choque que recebera e muda de ideias em relação ao caso Dreyfus. No entanto, esta conversão não é radical, uma vez que, mal Bloch sugere a Swann que convença o príncipe a assinar uma circular, Swann recusa por temer que este se comprometa junto dos seus e porque sabe que, se o fizesse, Gilbert se arrependeria das suas confissões. O príncipe acredita inabalavelmente na inocência de Dreyfus e entristece-se por um inocente sofrer “a mais infamante das penas” (IV, 117), mas recusa-se a juntar-se à luta activa pela libação do oficial, preferindo colocar tudo nas mãos de Deus.

O silêncio e a morte

Apesar de, em *EBTP*, as personagens parecerem poder escolher se aceitam ou não os choques que recebem, nenhuma parece conseguir evitar que um certo tipo de momentos lhes provoque um choque. No romance de Proust, momentos em que a morte passa de uma ideia abstracta, distante e universal para uma realidade particular e próxima têm sempre como consequência uma suspensão do hábito e uma falência do sistema de crenças das personagens, mesmo que depois deste choque as personagens resolvam ignorar por completo essa revelação. O mesmo acontece quando as

personagens abandonam o ruído das conversas e da vida parisiense e são forçadas a estar em silêncio. A morte e o silêncio parecem, assim, ser momentos privilegiados para que os hábitos que governam as personagens sejam reavaliados.

O silêncio

O silêncio origina esta suspensão do hábito, uma vez que afasta as personagens das suas vidas e condu-las a uma nova perspectiva, que lhes permite ver o mundo de um ponto mais afastado. No prefácio à sua tradução de Ruskin, Proust diz que o milagre da leitura não é, como Ruskin propõe, a possibilidade de concedermos audiências aos mais sábios dos séculos passados, mas antes a possibilidade de, ao contrário do que acontece numa conversa, se receber um pensamento, permanecendo só, o que torna o trabalho do espírito mais fecundo. A diferença entre a leitura e uma conversa num serão com a senhora Verdurin não é, para Proust, o interlocutor, mas antes “a maneira como se comunica” (Proust, 1998, 41). A solidão é um adubo espiritual, que permite

receber comunicação de um outro pensamento, mas embora permanecendo só, quer dizer continuando a gozar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversa dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si próprio” (Proust, 1998, 41)

No romance, as personagens parecem compreender que a solidão produz uma nova perspectiva, mas fogem dessa perspectiva por motivos já explicados. Por mais doce que seja o “milagre fecundo de uma comunicação no interior da solidão” (Proust, 1998, 41), o instinto de auto-conservação faz com que as personagens do romance o evitem desesperadamente. As personagens não conseguem compreender que o que as faz temer a solidão é o hábito do ruído, e que, se se entregassem a momentos de solidão, não só abandonariam a esterilidade das suas vidas, mas passariam a amá-la, e a ver o

ruído como uma coisa menor. Proust explica precisamente isso quando descreve o isolamento de Elstir. Marcel conta que

a prática da solidão fizera-o amá-la, como acontece sempre como uma coisa grande que começámos por rezear, porque a sabemos incompatível com outras mais pequenas a que dávamos importância e das quais esta mais nos afasta do que nos priva. Antes de a conhecermos, toda a nossa preocupação está em saber em que medida poderemos conciliá-la com certos prazeres que deixam de o ser mal a conhecemos (II, 413)

A solidão é, então, para Proust, tal como a morte, uma “coisa grande” que, se for aceite, afasta as personagens da esterilidade e lhes permite reavaliar por completo o seu sistema de crenças. No entanto, para além de Elstir, poucas personagens se entregam verdadeiramente ao silêncio, preferindo sempre o ruído da vida parisiense. Como foi anteriormente sugerido, Marcel escreve o seu pequeno poema em prosa quando é forçado a fazer a viagem de regresso a Combray em silêncio junto do cocheiro. Esta solidão aparenta ser o que coloca Marcel na posição que lhe permite escrever o seu primeiro texto. Mas, apesar de ficar satisfeito com o fruto do seu trabalho, Marcel não tornará a abandonar o ruído dos serões dos Verdurin e dos Guermantes até ao fim de *O Tempo Reencontrado*.

A morte

Se a solidão é apresentada no romance como um momento privilegiado para que aconteça a suspensão do hábito, por transportar as personagens para um novo ponto de vista, mais fecundo e mais propício não só à criação artística mas também à construção de um sistema de crenças, o caso da morte parece ser mais complexo. À semelhança da solidão, também a morte, quando encarada de forma séria e sem tentativas de fuga, permite às personagens abandonar a esterilidade das suas vidas. No entanto, a morte

parece colocar as personagens numa espécie de ligação directa com a essência das coisas. A morte vista como um cenário iminente parece não só engrandecer extraordinariamente as personagens, mas também possibilitar a descoberta de uma qualquer verdade em relação ao mundo, sendo portanto um tipo de choque diferente dos outros choques que têm sido considerados, uma vez que, como foi defendido acima, os choques que têm vindo a ser tratados mostram apenas erros de diagnóstico e não trazem nenhuma revelação da verdade.

Em *EBTP*, Marcel refere-se inúmeras vezes à “majestade da morte” e descreve as personagens que se aproximam da hora da sua morte como se adquirissem inevitavelmente uma superioridade sobre todas as outras. O barão de Charlus adquire, depois de um ataque de apoplexia, a “majestade shakespeariana de um Rei Lear” (VII, 179); ao reflectir acerca da morte de Saint-Loup, Marcel pensa “Deve ter sido belo naquelas últimas horas” (VII, 169); e, depois de morrer, a avó de Marcel rejuvenesce, recupera a esperança e a inocente alegria e a morte é comparada pelo jovem narrador a “um escultor da Idade Média”(III, 349).

A morte é sempre apresentada como qualquer coisa que dá um tom mais verdadeiro e mais puro à vida. Em *À Sombra das Raparigas em Flor*, Marcel diz que “se não fosse o hábito, a vida devia parecer deliciosa a seres que a todas as horas estariam ameaçados de morte - isto é, a todos os homens” (II, 296). Esta superioridade que a morte transmite à vida é, no entanto, percebida como monstruosa quando é vista por detrás do manto que o hábito ergue sobre tudo. Proust sugere repetidas vezes que a compreensão de que a morte está próxima traz uma revelação que faz com que todas as coisas pequenas apodreçam, mas isso não diminui em nada o pânico das personagens, que preferem continuar a acreditar que, embora a morte possa surgir a qualquer instante, o seu caso é diferente e que viverão pelo menos mais uns anos.

Ao reflectir sobre uma passagem de ano no segundo volume, Marcel diz que

o soldado está convencido de que lhe será concedido um prazo indefinidamente prolongável antes de ser morto, o ladrão antes de ser apanhado, os homens em geral antes de terem de morrer. É esse o amuleto que preserva os indivíduos (...), não do perigo, mas do receio do perigo (II, 188)

O que Marcel propõe nesta passagem é que esta ilusão de que a vida é indefinidamente prolongável, permite às personagens não temer a morte e conservar os seus hábitos. No entanto, a morte não constitui um perigo real, mas antes um receio de perigo.

No último volume do romance, Marcel argumenta que é pouco sensato temer a morte, uma vez que a morte é o que permite a criação. Perto do fim, num parágrafo em que Proust resume a sua descrição de leitura que já havia sido desenvolvida em *Sobre a Leitura*, Marcel declara:

Mas eu digo que a lei cruel da arte é que as criaturas morram e nós morramos também esgotando todos os sofrimentos, para que a erva cresça, não a do olvido, mas a da vida eterna, a erva abundante das obras fecundas, sobre a qual as gerações futuras hão-de vir alegremente, sem se preocupar com os que dormem lá por baixo, fazendo o seu «*déjeuner sur l'herbe*» (VII, 367)

Ao dizer que “a lei da arte é que as criaturas morram, para que a erva cresça”, Marcel está a dizer que os homens só se podem tornar fecundos se encararem a morte e se aceitarem que esta vai mesmo chegar, ao mesmo tempo que argumenta que a arte só pode ser verdadeiramente apreciada depois da morte do artista.

Quartas-feiras

Apesar de a revelação que a morte traz tornar a vida “deliciosa”, nenhuma personagem é capaz de se decidir a encarar a morte sem tentar fugir. Sempre que alguma coisa sugere às personagens que um dia podem morrer, estas fogem desesperadamente, como fazem os Verdurin, que se esquecem de todos os seus amigos mal estes morrem, porque se tornam inúteis ao não poderem já aparecer às quartas-feiras. O medo da morte e do silêncio levava a que

. . . [p]ara evitar a maçada de, por causa de um luto qualquer, ter de falar de defuntos, e até de suspender os jantares, coisa impossível para a Patroa, o senhor Verdurin [fingisse] que a morte dos fiéis afectava de tal modo a mulher que, no interesse da sua saúde, não se devia falar nisso. De resto, e talvez justamente porque a morte dos outros lhe parecia ser um acidente tão definitivo e tão trivial, a ideia da sua própria morte horrorizava-o e fugia a qualquer reflexão que com ela se pudesse relacionar (IV, 301)

A senhora Verdurin leva este temor da morte e do silêncio a tal ponto que combina ser enterrada junto da princesa Sherbatoff, para “até na morte ter assegurada uma “fiel” (IV, 283).

“Ah, está vivo!”

Uma leitura atenta do episódio final de *O Lado de Guermantes* permite ilustrar a compreensão sempre clara mas nunca enunciada que as personagens têm de que a morte e o silêncio produzem alterações, alterações essas que, embora sejam incompreensíveis para as personagens, são percebidas como grotescas. Neste episódio, os duques de Guermantes, Basin e Oriane, regressam a Paris, vindos de Cannes, porque Mamá, um primo do duque, está a morrer e porque não querem perder um baile de máscaras que se realizará nessa mesma noite. Basin recebe Marcel na biblioteca de sua casa, enquanto

conversa com alguns familiares que o avisam de que Mamá está às portas da morte. O duque de Guermites usa palavras de circunstância, como “Pobre Mamá! É tão bom rapaz” (III, 576), que servem apenas para afastar o silêncio e, em seguida, emite um diagnóstico favorável à recuperação do primo. O duque faz isto porque não quer que o silêncio e que a morte do primo o privem do ruído e da folia do baile de máscaras; fá-lo por saber que a morte do primo pode trazer uma suspensão do hábito que o obriga a reavaliar a sua vida, mas essencialmente porque, como já nos fora mostrado no volume anterior quando a avó de Marcel morre, Basin faz um esforço desesperado para transformar uma morte num acontecimento social como outro qualquer, em que só muda o vestuário e em que o espírito dos Guermites se eleva acima de todas as coisas. O optimismo do duque leva-o a garantir o rápido restabelecimento do primo porque Basin se recusa a viver num mundo em que a palavra do duque de Guermites não prevaleça sobre a morte.

Basin protagoniza neste episódio, um esforço extraordinário e bastante cómico para fugir da morte, porque percebe que a morte tem uma violência demasiado grande para ser encarada e porque sabe que quando começa a morte a festa acaba. Começa por enviar um criado a casa do primo, mas manda-o apressar-se para que este ainda apanhe Mamá vivo, para assim,

. . . [u]ma vez coberto pela certeza oficial de que Amanien ainda estava vivo, [se safar] para o seu jantar, para o sarau do príncipe, para o baile onde apareceria vestido de Luís XI e onde tinha um excitantíssimo encontro com uma nova amante, e só no dia seguinte mandaria saber notícias, depois de terminados os prazeres (III, 580)

Entretanto, chega Swann a casa dos duques, já num estado de saúde muito debilitado. Apesar de Swann estar lá e de Mamá estar prestes a morrer, os duques continuam tranquilamente a dizer coisas como “Que maçador que é jantar fora! Há

noites em que a gente preferia morrer!” (III, 588) Dizem isto porque o seu trabalho de camuflagem é tão perfeito que conseguem mesmo não ver a morte. Os duques fugiram já tantas vezes de choques semelhantes que, à semelhança de Marcel no leito de morte da avó, se encontram perfeitamente anestesiados e são incapazes de ver a morte mesmo quando esta se revela a menos de um metro de distância, no rosto de uma pessoa que conhecem há dezenas de anos.

Enquanto o criado não chega, um lacaios pergunta a Basin se deve ir a casa de Mamá. Basin irrita-se e diz que não só não deve ir, como deve sair de casa, para que ninguém receba eventuais más notícias. De seguida, volta o outro criado, que lhe diz que se espera a morte de Mamá a qualquer momento. Rapidamente, Basin percebe como evitar esta afirmação dizendo “Ah, está vivo!” (III, 590) e diz ainda, muito aborrecido com o lacaios que lhe traz as novidades: “Espera-se, espera-se quem espera é você! Enquanto há vida há esperança. (...) Já mo davam por morto e enterrado. Daqui a oito dias estará com mais vigor do que eu.” (III, 590), novamente sugerindo uma predominância da sua palavra sobre a dos médicos. Dizem-lhe depois que o marquês morrerá naquela noite, ao que Basin responde “Cale-se, seu idiota! Quem é que lhe está a perguntar isso? Não percebeu nada do que lhe disseram” (III, 590). Diz ainda, perante uma nova resposta, “Não é capaz de se calar? Que bom ele estar vivo! Vai recuperar as forças a pouco e pouco... Está vivo depois de uma crise daquelas. Já é excelente. Não se pode querer tudo ao mesmo tempo” (III, 590). Basin acrescenta depois, numa tentativa desesperada de confundir a morte com umas termas: “Não deve ser desagradável, uma lavagenzinha de óleo canforado” (III, 590). Finalmente, e para poder sair de casa sem problemas de consciência, diz: “Até vão lá demais. Aquilo cansa-o. É preciso deixá-lo respirar. Matam aquele homem mandando-lhe constantemente gente lá a casa” (III,

590). Basin não só faz tudo para não ver a morte de Mamá como tenta fazer da morte uma realidade agradável e dos seus comportamentos atitudes piedosas.

Depois destas repetidas fugas do duque à possível revelação da morte, o perigo parece completamente eliminado e Basin sente-se a salvo da morte. No entanto, quando os duques se preparam já para sair, Oriane convida Swann para umas férias em Itália dali a dez meses. Swann rejeita e Oriane, cega por um duplo hábito, o de não ver a morte e o que a incapacita de ver um Swann diferente ao longo do tempo, continuando a vê-lo jovem e saudável como sempre, pergunta que motivo pode haver para Swann saber com tanta antecendência que não poderá acompanhá-los. Swann diz então aos duques que nessa altura já estará morto há muito tempo. Oriane fica sem saber o que fazer: não tem tempo para evitar o choque e suspende a sua ascensão para a carruagem que a levará à festa. Fica na dúvida entre “subir para a carruagem para ir jantar fora e mostrar compaixão por um homem que vai morrer” (III, 596): “nada via no código das conveniências que indicasse a jurisprudência a seguir e, não sabendo a qual das duas alternativas havia de dar preferência, julgou-se no dever de fingir que não acreditava” (III, 596)¹⁸. A morte traz então um choque e uma incapacidade de resposta. No entanto, como estes choques são constantemente evitados, como acontece com o choque da morte do amigo do alcoólico de que Hume fala, perdem a força. Oriane consegue apenas “entrever confusamente que o jantar a que ia devia contar para Swann menos do que a sua morte” (III, 597), mas não sabe o que fazer, restando-lhe apenas agir como uma Guermantes e dizer que vai ficar tudo bem. Diz isto porque a alternativa era perceber que não vai. O duque, mais nervoso do que Oriane, transforma a fuga que era até aqui metafórica numa fuga real. Pede desculpa a Swann e a Marcel, mas diz que

¹⁸ Ao descrever esta passagem, Leo Bersani sugere que o que acontece é que “a sociedade aristocrática, ao fornecer brilhantemente respostas apropriadas para todas as situações, eliminou a dor de se criar, encarar e testar respostas pessoais, e tornou, desta forma, impossível o processo pelo qual a personalidade moral de um indivíduo se desenvolve” (Bersani, 2013, 162).

estão atrasadíssimos para o jantar e manda o cocheiro partir, até que percebe que os sapatos pretos de Oriane não combinam com o seu vestido vermelho. Fá-la então voltar atrás e diz, à frente de Swann, esquecendo-se da proximidade da morte deste e da sua fuga repentina, que tem “todo o tempo do mundo” (III, 598).

Laetitia

Como já foi várias vezes sugerido, as personagens do romance fogem de momentos que revelem que as suas ideias estavam erradas e que nunca se vão conseguir libertar da inquietação gerada constantemente pela compreensão de que o mundo é um lugar inapreensível. As personagens são apresentadas, em *EBTP*, como náufragos agarrados desesperadamente à única tábua de salvação que conseguem encontrar: o hábito. Walter Benjamin, em “Zum Bilde Prousts”, diz que o romance é uma “busca cega, frenética e sem sentido pela felicidade” (Benjamin, 2007, 203). Irá ser proposto a seguir que essa busca é também partilhada pelas personagens, mesmo que para isso procurem manter-se perpetuamente no mesmo sítio.

Barthes explica, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, sem se referir especificamente a *EBTP*, que aquilo que todos procuramos é *gaudium*, que Barthes define como sendo

o prazer que a alma sente quando considera assegurada a posse de um bem presente ou futuro; e estamos na posse desse bem quando ele se encontra de tal maneira em nosso poder que podemos gozá-lo quando queremos (Barthes, 1981, 75)

Mas, como sabemos que esse estado é inalcançável, procuramos um estado em que sentimos apenas prazer e em que desaparece a inquietação, a que Barthes chama *laetitia*. Barthes explica que o projecto de amar sossegadamente é louco e que a única escolha possível é entre sofrer ou abandonar, não sendo possível, portanto, um estado de

prazer tranquilo. É, no entanto, a este projecto louco que as personagens do romance se propõem, recorrendo para isso ao hábito.

O barão de Charlus rodeia-se de pessoas inferiores a si e desiste de todos os projectos em que poderia fracassar, para se convencer da sua grandeza; os duques, como é mostrado no episódio final d'*O Lado de Guermantes* fogem desesperadamente de momentos em que se vejam confrontados com a morte e o silêncio; a princesa Sherbatoff procura acreditar que o mundo em que vive é o melhor mundo possível, mas não consegue nunca “esquecer-se de que havia um mundo vivo que desejava apaixonadamente e não podia conhecer” (IV, 284) e Marcel, como Swann, procura em todo o lado o que o possa satisfazer. No entanto, nenhuma personagem parece conseguir encontrar uma maneira de atingir esse estado de prazer tranquilo, uma vez que todas elas são confrontadas em algum momento por um acontecimento, com as características acima definidas, que as afasta do hábito e lhes revela o estado real do seu sistema de crenças.

Capítulo III – Uma Exposição de Proust

Nos dois primeiros capítulos desta tese, procurou-se compreender a forma como o hábito aprisiona as personagens e quais as condições para que se possa gerar uma libertação das personagens, conduzindo assim a uma mudança de ideias. Neste terceiro e último capítulo, tendo como ponto de partida o que ficou estabelecido anteriormente, analisar-se-á pormenorizadamente, e a partir das respostas de Proust a um inquérito de Jean-Louis Vaudoyer, uma justificação para que as personagens não consigam nunca descrever completamente o que as rodeia e, em particular, outras personagens. No segundo capítulo, foi sugerido que muitas vezes as personagens (e principalmente Marcel) não conseguem obter descrições perfeitas porque, entre outros motivos apresentados no segmento a que se chamou “Narradores inaptos”, uma descrição perfeita é impossível de ser obtida. Será de seguida proposto que é precisamente essa impossibilidade que permite conferir uma unidade narrativa à resposta de Proust ao questionário de Vaudoyer.

L’Opinion

Em 24 de Janeiro de 1920, Vaudoyer escrevera um artigo no *L’Opinion* sobre uma exposição realizada no Museu do Louvre, dedicada às escolas italianas de pintura. Dentro dessa exposição, uma galeria era dedicada às obras-primas de Leonardo da Vinci, Giorgione, Corregio, Ticiano e Rafael, entre outros. A propósito desta exposição, e encorajado pela vaga nacionalista gerada pela Primeira Grande Guerra, Vaudoyer envia um questionário a alguns escritores parisienses, entre os quais Proust. Nesse questionário, Vaudoyer pergunta:

O Museu do Louvre acaba de dedicar uma “galeria” a algumas das obras-primas da pintura italiana. Não lhe parece que poderíamos imaginar nesse mesmo museu uma contrapartida a essa galeria? Esta segunda galeria seria dedicada à arte francesa. Gostaria de nos enviar uma lista de oito quadros, escolhidos de entre as telas que pertencem ao Louvre, sem limitações de época, que poderiam, segundo a sua opinião, ser colocados nesta galeria ideal? (Cf. Cit. em Proust, 1971, 947)

A resposta de Proust a este desafio seria publicada a 28 de Fevereiro do mesmo ano, no *L’Opinion*. Depois de uma breve introdução acerca da natureza destas galerias, Marcel Proust escolhe

Retrato de Chardin pelo próprio¹⁹. *Retrato da Mme. Chardin* por Chardin²⁰. *Natureza Morta* de Chardin. *A Primavera* de Millet²¹. *Olympia* de Manet²². *As Falésias de Étretat* de Monet (se estiver no Louvre)²³. Um Renoir ou *A Barca de Dante* ou a *Catedral de Chartres* de Corot²⁴. *O Indiferente*²⁵ ou o *Embarquement*²⁶ de Watteau. (Proust, 1971, 601)

Esta resposta de Proust é estranha e difícil de compreender. Proust, habitualmente tão rigoroso, não consegue escolher apenas oito e apresenta uma lista com onze quadros. Para além disso, como Antoine Compagnon²⁷ sugere, em “Proust au Musée”, o autor de *EBTP* comete inúmeras imprecisões, o que não é, de todo, comum. Proust começa por nomear três quadros de Chardin, dois “retratos a pastel, apesar de Vaudoier pedir telas, e uma *Natureza Morta*, sem precisar qual” (Compagnon, 1999,

¹⁹ *Auto-retrato*, Jean Siméon Chardin, 1771, pastel, Musée du Louvre, Paris (Anexo 1-A)

²⁰ *Retrato de Madame Chardin*, Jean Siméon Chardin, 1775, pastel, Musée du Louvre, Paris (Anexo 1-B)

²¹ *A Primavera*, Jean-Françoise Millet, 1868-1873, óleo sobre tela, Musée d’Orsay, Paris (Anexo 1-C)

²² *Olympia*, Édouard Manet, 1863, óleo sobre tela, Musée d’Orsay, Paris (Anexo 1-D)

²³ *As Falésias de Étretat*, Claude Monet, 1885, óleo sobre tela, Clark Art Institute, Massachusetts (Anexo 1-E)

²⁴ *A Catedral de Chartres*, Camille Corot, 1830, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris (Anexo 1-F)

²⁵ *O Indiferente*, Jean Antoine Watteau, 1717, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris (Anexo 1-G)

²⁶ *Embarque para Citera*, Jean Antoine Watteau, 1718, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris (Anexo 1-H)

²⁷ O ensaio de Compagnon será várias vezes referido ao longo deste capítulo. No entanto, o ensaio do crítico francês procura compreender a relação de Proust com a Arte e, particularmente, na secção do ensaio que é relevante para esta tese, com o museu do Louvre. O recurso a este ensaio deve-se essencialmente à necessidade de compreender algumas questões de identificação dos quadros mencionados na resposta de Proust a Vaudoier, uma vez que o argumento de Compagnon não tem qualquer relação com o argumento que será desenvolvido ao longo deste capítulo.

15). Proust indica ainda o nome de uma série de quadros de Monet sem que se torne completamente claro o quadro dessa série que pretende, escolhe um Renoir sem especificar qual, e escolhe um outro quadro cuja identificação é, como se verá, problemática. O que irá ser proposto é que, ao fazer esta escolha, Proust não está preocupado nem em responder com precisão ao que lhe é pedido, nem com a escolha de uma galeria que represente o melhor da arte francesa nem sequer com uma afirmação da identidade francesa, Proust está antes a fazer o que fizera a vida toda. Ao nomear estas onze obras, Proust está a fazer um exercício de auto-crítica e utiliza esta entrevista como um momento de explicação do romance, ao mesmo tempo que aproveita para expor as suas ideias acerca de Arte.

O que se fará a seguir será, considerando que a galeria de Proust seria constituída não por oito quadros mas por onze, assumindo-se assim, portanto, que alguns destes teriam um lugar de menor destaque, tentar inserir estas escolhas de Proust numa narrativa que tenha como base a obra literária de Proust. Assumir-se-á que esta escolha, apesar de extraordinariamente confusa e difícil de entender, não é de todo inocente. Para alguns casos, a argumentação terá como base apenas intuições. No entanto, quatro destes quadros parecem ser absolutamente fundamentais para a compreensão do argumento desta tese e permitem descrever melhor um erro que as personagens de *EBTP* parecem, conforme foi sugerido no capítulo anterior, não conseguir evitar.

Se uma teoria acerca da escolha de todos os quadros parece ser muito difícil de formular, não parece ser tão complicado supor que as escolhas de Proust não assentem num simples critério de qualidade, uma vez que, caso fosse esse o critério, seria difícil, como sugere Compagnon, justificar a ausência de Poussin ou até de Gustave Moreau, pintores que Proust muito admirava.

Um Renoir

Começando pela escolha que imediatamente parece mais peculiar, a justificação para a presença de um quadro de Renoir nesta lista assentará num mero exercício de formulação de hipóteses. No ensaio que dedica a Rembrandt (“Rembrandt”), Proust diz que a sua admiração pelo pintor holandês se deve à contiguidade existente entre os seus quadros, que faz com que reconheçamos no retrato de Homero²⁸ a mesma ternura, a mesma posição do pescoço, o mesmo olhar suave e choroso, totalmente concentrado num pensamento e não num objecto, que encontramos na representação de Cristo junto da mulher adúltera²⁹ ou na imagem de Jesus a partir o pão, em Emaús³⁰. Esta contiguidade que Proust encontra em Rembrandt está também presente em muitos dos quadros de Renoir (compare-se, por exemplo, o olhar da irmã mais velha de *No Terraço*³¹ com o da rapariga apoiada no corrimão de *O Almoço dos Remadores*³²), o que poderia ajudar a justificar esta escolha. A ideia de uma construção contínua da obra do artista, em que todas as criações são preparadas pelas obras antecessoras e vêm continuar o que foi feito anteriormente, é também indispensável para que se possa descrever a actividade literária de Proust.

A escolha de Renoir pode também dever-se ao facto de Renoir ter morrido dois meses antes, sendo portanto a inclusão de Renoir na galeria de Proust uma forma de regressar à ideia, que Proust apresentara em *O Tempo Reencontrado*, de uma “lei cruel da arte” (VII, 367) que é, como já foi sugerido no capítulo anterior, a indispensável morte do escritor para que a erva das obras fecundas cresça. Esta escolha de Renoir

²⁸ *Homero*, Rembrandt, 1663, óleo sobre tela, Mauritshuis, Den Haag

²⁹ *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1644, óleo sobre painel, National Gallery, London

³⁰ *Cristo em Emaús*, 1648, óleo sobre painel, Musée du Louvre, Paris

³¹ *No Terraço*, Auguste Renoir, 1881, óleo sobre tela, Art Institute of Chicago, Chicago

³² *O Almoço dos Remadores*, Auguste Renoir, 1880-81, óleo sobre tela, The Phillips Collection, Washington

seria então, nesse caso, uma escolha pela figura do autor morto³³ e não por uma admiração particular pela obra de Renoir.

A Catedral de Combray

A escolha de *A Catedral de Chartres*, de Corot, parece mais fácil de compreender, embora a sua presença nesta exposição não fosse, tal como a de um quadro de Renoir, indispensável. Marcel passa as suas férias da Páscoa todos os anos em Combray, uma cidade que os biógrafos do escritor unanimemente consideram ser uma mistura de Illiers (terra onde, na sua infância, Proust passava as suas férias) com Auteuil (a terra onde Proust nasceu). O caminho de comboio entre Paris e Illiers passava obrigatoriamente por Chartres, o que faz com que Proust conhecesse bem e desde a sua infância a catedral do quadro de Corot. Como Tadié sugere, em *Marcel Proust*, Proust visitara inúmeras vezes Chartres e, por influência de Ruskin, admirava profundamente a Catedral, que sabia descrever em pormenor. Mas o autor de *EBTP* não se limita a apreciar a Catedral. Proust parece fazer deste quadro de Corot um dos muitos modelos para a igreja de Combray. Esta tela permite-nos compreender o que é aproveitado da Catedral (ou da representação de Corot desta) para a construção da igreja da terra onde Marcel passava a Páscoa.

Vemos na tela de Corot, tal como em Combray,

³³ Veja-se o ensaio de Proust sobre Gustave Moreau (“Notes sur le Monde Mystérieux de Gustave Moreau”). Como se percebe em *Sobre a Leitura*, esta morte não é necessariamente uma morte física. Proust explica que a leitura é “o milagre fecundo de uma comunicação no interior da solidão” (Proust, 1998, 41), em que o trabalho do leitor começa no ponto para além do qual o escritor não conseguiu ir. Diz Proust que aquilo a que o autor poderia chamar “Conclusões” seriam para o leitor “Incitações”, uma vez que “a nossa sabedoria começa onde a do autor acaba, e queríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos” (Proust, 1998, 46). Assim, para Proust, a ideia de um autor morto é acima de tudo uma descrição de literatura que sugere que “é no momento em que eles [os autores] disseram tudo o que podiam dizer-nos que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram” (Proust, 1998, 46), não cabendo, portanto ao autor mas ao leitor encontrar as respostas levantadas pela leitura.

uma igreja que resumia a cidade, que a representava, que falava dela e por ela aos longes e que, quando nos aproximávamos, mantinha apertados em redor do seu alto manto escuro, em pleno campo, contra o vento, como uma pastorinha às suas ovelhas, os dorsos lanosos e cinzentos das casas reunidas (I, 55)

No entanto, a ligação mais evidente entre este quadro e a igreja de Combray assenta na relação entre a Catedral do quadro e o resto dos edifícios. Tal como acontece com a igreja de Combray, neste quadro vemos uma Catedral que fica paredes meias com as casas de Chartres, partilhando até as tonalidades dos edifícios vizinhos. Mas essa proximidade não faz com que o carácter sagrado da igreja seja transmitido metonimicamente às casas adjacentes, como Marcel sugere em *Do Lado de Swann*, ao descrever a igreja de Combray:

A igreja! Familiar; situada na Rua de Santo Hilário, onde ficava a porta norte, paredes meias com a farmácia do senhor Rapin e a casa da senhora Loiseau, com que confinava sem qualquer separação; simples cidadã de Combray, que poderia ter o seu número na rua se as ruas de Combray tivessem tido números, e onde parece que o distribuidor do correio haveria de deter-se de manhã, ao fazer a distribuição, antes de ir a casa da senhora Loiseau e depois de sair do senhor Rapin; contudo entre ela e tudo o que não era ela existia uma demarcação que o meu espírito não conseguiu ultrapassar. Ainda que a senhora Loiseau tivesse à janela umas fúcias com o mau hábito de deixar que os seus ramos corressem às cegas por toda a parte, e cujas flores nada mais tinham que fazer, quando já bastante grandes, que ir refrescar as faces violáceas e congestionadas contra a escura fachada da igreja, nem por isso as fúcias se tornavam sagradas para mim; entre as flores e a pedra enegrecida em que se apoiavam, embora os olhos não distinguíssem qualquer intervalo, o meu espírito estabelecia a distância de um abismo (I, 70)

A igreja de Combray não pode, então, ser compreendida a partir de uma simples descrição das suas vizinhanças. Por mais familiar que seja, por mais que partilhe a fachada com a farmácia do senhor Rapin, o intervalo entre a farmácia e a igreja tem “a

distância de um abismo”. Esta epifania que se revela a Marcel quando, ao passear um dia por Combray, avistara “diante do cruzamento de três ruelas, uma parede rude e sobreelevada, com vitrais abertos no alto” (I, 69) e que leva o jovem narrador a exclamar involuntariamente «A Igreja!», permite a Marcel compreender que uma descrição da igreja não pode ser feita com os termos que são usados para descrever o resto de Combray. Marcel percebe assim que não existem economias de escala nas descrições. Não pode aproveitar o que usara para descrever a farmácia de Rapin para descrever agora a igreja de Combray, acrescentando simplesmente a essa descrição adjetivos como ‘solene’ ou ‘grandiosa’. A igreja de Combray não pode ser descrita como uma farmácia imponente, nem sequer como uma igreja da aldeia, com um campanário e que fica paredes meias com a casa da senhora Loiseau e a farmácia do senhor Rapin. A igreja, para ser descrita o mais correctamente possível, tem que ser descrita de uma forma inteiramente nova, sem ter como ponto de partida a descrição da farmácia de Combray, da igreja de Raspelière ou de outra igreja vizinha qualquer. Uma outra alternativa para descrever esta igreja seria através de uma exclamação como «A Igreja!», que revele a impossibilidade de uma descrição completa.

Este argumento acerca da igreja de Combray é apresentado na tese por ser exemplar da construção de descrições no romance. Em *EBTP*, como é sugerido no capítulo anterior, as dificuldades que Marcel encontra para descrever a igreja da aldeia estão constantemente presentes também quando se procura descrever personagens. Não podemos descrever, por exemplo, Swann como um judeu com inclinações aristocráticas, filho de um agente de câmbios e casado com uma *coquette*: uma descrição de Swann ocuparia um livro muito maior do que *EBTP*.

A Barca de Dante

Proust diz na sua resposta a Vaudoyer que um dos quadros seria “um Renoir, ou “*A Barca de Dante* ou *A Catedral de Chartres* de Corot”” (Proust, 1971, 601). É muito difícil compreender a que quadro Proust se está a referir ao escolher *A Barca de Dante*, que parece atribuir a Corot. Se por um lado, seria estranho Proust confundir Corot com Delacroix. Por outro lado, não parece verosímil que Proust se queira referir a *Dante e Virgílio*, de Corot, uma vez que esse quadro representa o encontro de Dante com Virgílio numa floresta, no primeiro canto da *Divina Comédia*, não havendo portanto qualquer barco na tela. As dificuldades aumentam se tivermos em consideração que, por mais do que uma vez, nos seus retratos de pintores, Proust se refere a quadros utilizando títulos errados, o que nos permite inferir que Proust não saberia os nomes de muitos dos quadros que apreciava. Qualquer suposição acerca dos motivos que levam a que Proust escolha este quadro para a sua exposição está desta forma condenada ao insucesso, uma vez que é impossível apurar com certeza a que quadro e a que autor Proust se refere.

Um Watteau

Avançando para o fim da lista de Proust, o último quadro que o escritor escolhe para a sua galeria é uma tela de Watteau: ou *O Indiferente* ou o *Embarque para Citera*. Proust parece considerar fundamental que exista um quadro de Watteau nesta exposição, mesmo que lhe seja difícil escolher que quadro seria esse. Será proposto que Watteau é incluído nesta galeria, tal como Renoir, não por uma obra específica, mas por personificar uma ideia de artista que, como se verá, se aproxima em muitos momentos de uma auto-descrição de Proust.

No ensaio que dedica a Watteau, Proust elogia aquele que fora o “primeiro a pintar o amor moderno” (Proust, 1971, 665), um amor melancólico que não é mais do

que uma “impotência ornamentada” (Proust, 1971, 665). No entanto, em “Watteau”, Proust não se refere uma única vez a qualquer quadro de Watteau. O interesse por Watteau parece assentar mais numa admiração pelo artista do que propriamente pela sua arte. Proust começa o ensaio por descrever Watteau como alguém que lhe provoca uma “empatia misturada com pena” (Proust, 1971, 665). Segue-se a isto uma descrição de Watteau que poderia facilmente descrever também Proust. Diz Proust que Watteau era alguém cujas obras representam “a apoteose do amor e do prazer, e que era, segundo todos os seus biógrafos, de uma constituição tão fraca que não pôde nunca, ou muito raramente, desfrutar dos prazeres do amor” (Proust, 1971, 665). Watteau é depois descrito como alguém que é constantemente impelido em novas direcções e na direcção de novas pessoas, sem que nunca encontre repouso. Mesmo a descrição que Proust faz da forma como Watteau trabalhava aproxima este ensaio de uma auto-descrição:

Acho ainda mais significativo o facto de ter juntado, através de compras e presentes, uma verdadeira colecção com todas as vestes da Comédia Italiana; o seu maior prazer era, quando os seus amigos o vinham ver, fazê-los vesti-las. Então pedia-lhes para posar para ele, consolando-se assim, ao ver diante de si pessoas vivas, que sorriem e vêem e falam, em fatos belos e irreais, para assim arrastar, através de uma vida onde estava sempre nevoeiro e frio, uma alma apaixonada de luz e cor. Quando os seus amigos o deixavam, regressava ao desenho começado e fazia-o entrar, mais tarde, numa grande composição (Proust, 1971, 667)

No entanto, Proust não parece particularmente entusiasmado com a obra de Watteau, já que não só não se refere a qualquer quadro como, se suprimíssemos as dez primeiras linhas e o parágrafo final do ensaio, não saberíamos sequer que Watteau era pintor. Ao apresentar uma alternativa entre dois quadros, Proust, normalmente tão deslumbrado por objectos de arte e por pormenores de telas, como o famoso quadrado amarelo do quadro de Vermeer, parece remetê-los no caso de Watteau para um segundo

plano. Mais à frente, ao analisar-se *O Indiferente*, ver-se-á o que poderá justificar esta falta de interesse pela arte do pintor setecentista.

As Falésias de Étretat

Proust escolheria então dois dos cinco quadros de que se trata acima, indicando outros seis que fariam necessariamente parte dessa galeria. O primeiro destes seis quadros a ser analisado nesta tese será a tela de Monet. Também neste caso não é completamente certo a que quadro Proust se refere, já que, por um lado, o escritor, como já foi sugerido, não parece inteiramente familiarizado com nomes de quadros e, por outro, Monet pintara uma série de dezasseis quadros das falésias de Étretat. Em “Proust au Musée”, Compagnon sugere que este quadro poderia ser *Tempestade em Étretat*³⁴ (Compagnon, 1999, 15). Pode, no entanto, ser argumentado que o quadro que Proust queria para a sua exposição seria antes o quadro descrito em “Le Peintre. – Ombres – Monet”³⁵. Finalmente, poder-se-ia também supor que Proust não se estaria a referir a um quadro específico de Monet, mas que pretenderia antes ter na sua galeria um qualquer quadro da série de representações das falésias. Todas estas sugestões não alteram, como se verá, a justificação proposta para a escolha deste quadro.

No ensaio que dedica a Monet, Proust esboça o que viria a ser a sua teoria sobre a subjectividade da Arte, um tema que se tornará central nas últimas duzentas páginas de *O Tempo Reencontrado*. Proust diz que os quadros de Monet nos fazem amar metonimicamente aquilo que está lá representado. Assim, tal como alguém que admire uma actriz passará a adorar as personagens por ela desempenhadas, um admirador das paisagens de Monet passará a apreciar o mar azul de Antibes. Monet é apresentado como um profeta que aponta aos seus devotos os sítios de onde pode ser extraída beleza.

³⁴ *Tempestade em Étretat*, Claude Monet, 1868-69, óleo sobre tela, Musée d’Orsay, Paris

³⁵ *Mau Tempo em Étretat*, Claude Monet, 1883, óleo sobre tela, National Gallery of Victoria, Melbourne

Como um peregrino, o admirador de Monet dirige-se aos locais pintados pelo pintor à espera de descobrir lá o encanto dos quadros, procurando nas falésias de Étretat um lugar puro, fora deste mundo, um lugar ideal que não pode ser contaminado pela vida mundana. O peregrino espera a posição do sol certa e dirige-se então ao lugar sagrado, para lá ver um lugar com uma existência em si, acredita que o quadro revelará “o que é aquele lugar” (Proust, 1971, 676).

No entanto, ao chegar à terra prometida, o admirador de Monet descobre que aquele lugar santo é igual a muitos outros e perde a fé, desesperando ao ver que também nesta falésia existem pessoas completamente banais de mãos dadas ou num barco a remos. Esta terra santa passa assim a ser um lugar desolado. O peregrino observa de novo o quadro de Monet, já sem esperanças, e percebe que estas pessoas nada misteriosas mereceram tanta atenção de Monet como as próprias falésias. Este choque, que coloca dois mundos, um conhecido pela experiência e um outro idealizado, num mesmo plano revela a este admirador que a beleza não está afinal na falésia de Étretat mas na *Falésia de Étretat*. A beleza, percebe agora o peregrino, depende de um olhar capaz de a reconhecer, um olhar que escolhera esta falésia, mas que poderia igualmente ter escolhido, como se verá, uma raia pendurada na parede da cozinha. É precisamente esta a descoberta que Marcel faz, no último volume de *EBTP*, a caminho do palácio dos Guermantes.

Os Jardins de Combray

Proust escolhe ainda para a sua galeria *A Primavera*, de Millet. Esta escolha parece novamente remeter para *EBTP* e relaciona-se directamente com o que é dito a propósito do quadro de Monet. O quadro de Millet mostra um caminho que divide dois lados. Do lado esquerdo há luz, vemos um arco-íris, pássaros a voar e árvores que dão

fruto. Do lado direito, tudo é escuro e sombrio. Ao fundo do quadro, no sítio onde o caminho deixa de existir, vemos uma floresta em que os dois lados se juntam e misturam. Esta descrição do quadro parece descrever também a forma como alguns choques acontecem no romance. Muitas vezes ao longo do romance, Marcel é surpreendido por personagens que juntam em si caminhos diferentes, que Marcel julgava inconciliáveis. No primeiro volume, Marcel fica perplexo ao saber que aquele homem que o visitava em Combray era recebido em todos os serões ilustres de Paris e, em Balbec, quando a avó sugere que a senhora de Villeparisis possa ser uma Guermantes, Marcel recusa-se a acreditar “numa comunidade de origem entre dois nomes que haviam entrado em mim, um pela porta baixa e vergonhosa da experiência, e o outro pela porta dourada da imaginação” (II, 281).

Naturalmente, uma divisão tão clara entre um lado luminoso e um lado de trevas feita através de um caminho muito estreito e sempre a direito não parece verosímil. No entanto, é exactamente desta forma que Marcel enquanto jovem via o mundo. No primeiro volume, Marcel, em Combray, passeava ora pelo lado de Méséglise (o lado de Swann), ora pelo lado de Guermantes, mas nunca um mesmo passeio abrangia os dois caminhos, que tinham não só portas de acesso diferentes, como também um clima diferente³⁶. Em *Do Lado de Swann*, Marcel explica que “«tomar por Guermantes» para ir a Méséglise, ou o contrário, ter-me-ia parecido tão desprovido de sentido como seguir por leste para ir para oeste” (I, 144), parece existir uma separação de espécie entre os dois caminhos, quase como se pertencessem a mundos diferentes, parece haver entre os dois

³⁶ As diferenças de clima remetem novamente para o quadro de Millet e são explicadas pelo facto de Marcel passear pelo caminho de Méséglise sempre que chovia, por ser mais curto.

mais que as distâncias quilométricas, a distância que existia entre as duas partes do meu cérebro em que eu pensava neles, uma dessas distâncias no espírito que não fazem mais que afastar, que separam e colocam noutra plano. (1, 144)

Os dois caminhos aparentam, então, ser inteiramente diferentes, sem nada em comum. No entanto, Marcel começa a perceber que uma separação tão radical é impossível no dia em que, do lado de Méséglise, vê Gilberte e Odette Swann acompanhadas do barão de Charlus. A presença de um Guermantes em Tansonville mostra a Marcel que a sua visão de mundos sem pontos de contacto, com fronteiras claramente definidas, cai por terra³⁷. Esta ideia de caminhos que se cruzam e que impossibilitam uma descrição simples e completa do mundo e das personagens é omnipresente em todo o romance. Os caminhos de *EBTP* acabam sempre por se cruzar nalgum ponto, tornando-se impossível, à medida que se vai avançando, uma delimitação clara entre o que pertence a um lado e o que pertence a outro. Os dois lados do caminho, completamente separados, do quadro de Millet apresentam uma descrição perfeita do início do romance e da visão do mundo do jovem Marcel. No entanto, à medida que se avança no romance, tal como à medida que se avança no quadro, entra-se numa floresta em que tudo se mistura, tornando-se impossível obter uma descrição simples, lúcida e completa do que quer que seja no romance, deixando de existir uma marca no chão a dividir clara e inequivocamente os caminhos. Esta dificuldade, como tem sido sugerido, é particularmente evidente quando se trata de descrições de personagens.

Natureza Morta

Finalmente, importa compreender o terceiro quadro que Proust nomeia: “*Natureza Morta* de Chardin”. Como já foi sugerido, não existe nenhum quadro de

³⁷ A estrutura deste choque assemelha-se em tudo à estrutura dos momentos de suspensão do hábito descrita no capítulo anterior. Apesar desta revelação, Marcel voltará a acreditar que uma fronteira clara entre mundos diferentes é possível.

Chardin com esse nome. Proust conhecia perfeitamente a obra de Chardin e este erro não pode ser involuntário. Apesar de, no seu artigo sobre Chardin, se referir a quadros utilizando nomes errados mais do que uma vez, Proust descreve quatro naturezas mortas nesse ensaio, atribuindo a todas um título (mesmo que errado), e não menciona nenhuma *Natureza Morta*. Proust parece então estar a colocar nesta sua exposição não um quadro específico mas antes as representações de naturezas mortas de Chardin, tal como anteriormente fizera ao colocar Renoir e Watteau na sua galeria, em vez de um quadro específico de Renoir e de Watteau. Esta escolha de um tipo de quadros em lugar de um quadro específico reforça as dúvidas acerca da identidade do quadro de Monet.

Para que se possa compreender a inclusão de uma natureza morta de Chardin na sua galeria, é fundamental analisar o ensaio que Proust na sua juventude dedicou a Chardin e Rembrandt (“Chardin et Rembrandt”). No seu ensaio sobre o pintor parisiense, Proust começa por apresentar um jovem sentado à mesa depois de almoço, a contemplar o que o rodeia, achando tudo hediondo. Proust diz que, se conhecesse este jovem, o encaminharia para a sala do Louvre onde estavam as naturezas mortas de Chardin. Proust intersecta aqui a sua descrição das naturezas mortas de Chardin com uma descrição de *EBTP*, ao dizer que este jovem, diante das obras do mestre francês descobre uma “grande arte de uma natureza que ele considerava mesquinha” (Proust, 1971, 373).

Este jovem verá nesta sala quadros extraordinariamente belos, cuja beleza é extraída dos objectos que o jovem encontrava na sua mesa de casa. Se Monet conseguia captar a beleza de uma paisagem, transferindo a beleza dos seus quadros para um campo de papoilas, Chardin é capaz de um movimento duplo infinitamente mais extraordinário. Ao conferir beleza aos objectos do quotidiano deste jovem, os quadros de Chardin tornam-se familiares e vivos, ao mesmo tempo que a cozinha de casa do rapaz se torna

singular, grandiosa e “bela como um Chardin” (Proust, 1971, 374). A aproximação entre a vida deste jovem e os quadros de Chardin faz com que “nos quartos onde não [se vê] nada” (Proust, 1971, 374), Chardin entre como uma luz, dando a cada coisa o seu tom. A vida do jovem transforma-se assim num quadro de Chardin.

Chardin eleva-se, então, acima de Monet, uma vez que, segundo Proust, se Monet mostra ao seu peregrino que a beleza assenta numa perspectiva e, que, portanto, não pode ser encontrada num objecto específico, Chardin vai mais além, ao mostrar que, se isto é verdade, então um copo baço pode ter tanta beleza como um campo de papoilas num dia de sol. Se Monet, como Proust propõe em “Le Peintre. – Ombres – Monet”, cria uma distância entre a beleza e os objectos, Chardin parece partir desse afastamento para atribuir beleza aos objectos mais comuns e familiares. Esta afirmação da superioridade de Chardin não é de todo inocente, uma vez que aquilo que Proust diz acerca destas naturezas mortas, poderia também facilmente ser dito a propósito do modo como a narrativa se desenvolve em *EBTP*, que cria, a partir de uma madalena molhada em chá, de uma pedra solta do chão e de salões sem o mínimo interesse, a maior obra literária do seu tempo.

A Raça Maldita

Antes de se poder avançar para os quatro quadros considerados fundamentais para esta tese, importa ter presente “A Raça Maldita”, um ensaio publicado postumamente em *Contre Sainte-Beuve* (CSB). Nesse ensaio, Proust começa por esboçar aquele que viria a ser o episódio inicial de *S&G*, já descrito nesta tese, em que Marcel observa uma cena de sedução entre Jupien e Charlus, para de seguida desenvolver as suas ideias acerca de homossexualidade³⁸.

³⁸ Ao longo deste capítulo, sempre que se falar de homossexualidade e de homossexuais, analisar-se-á exclusivamente o caso de homossexualidade e de personagens homossexuais masculinas.

No início do ensaio, encontramos o marquês de Quercy (que seria em *EBTP* transformado no barão de Charlus) a passear pelo pátio de casa de Proust, vindo de casa da senhora de Villeparisis. Mais tarde, Proust encontra-o novamente em casa dos príncipes de Guermantes. O marquês, ensonado, fecha os olhos e Proust observa-o de uma nova perspectiva. Vê então um homem “muito delicado, muito nobre, muito belo” e com um “vago sorriso que não teve tempo para tornar artificial” (CSB, 1954, 254). Proust, ao contemplar o marquês nesta pose, pensa: “Pobre M. de Quercy, que admira tanto a virilidade. Se soubesse o que eu vejo nesse ser sorridente que tenho diante de mim. Dir-se-ia que se trata de uma mulher!” (Proust, 1954, 254) Logo em seguida, Proust passa a ver o marquês de Quercy a uma nova luz que elimina tudo aquilo que Proust considerara inquietante e contraditório na sua descrição e sente-se finalmente capaz de inserir as atitudes do conde de Quercy numa narrativa que faça sentido. Proust percebe que o marquês é homossexual.

No parágrafo seguinte, Proust descreve os homossexuais como homens “com corações amáveis e delicados como os de uma mulher, mas também com a natureza desconfiada e perversa, *coquette* e difamatória das mulheres, com a capacidade feminina de brilhar acima de todos os outros” (Proust, 1954, 256). Ao ler isto, alguns críticos proustianos inclinam-se a ver nos homossexuais de *EBTP* mulheres aprisionadas dentro de homens, passando naturalmente a ver o barão de Charlus como uma mulher e até a considerar a hipótese de Albertine poder ser vista como um homem³⁹. Mas ver a

³⁹ Tadié argumenta, em *Proust et le Roman*, que “falar de invertidos na *Recherche* é, acima de tudo, falar de mulheres” (Tadié, 1986, 202). Tadié cita ainda, para fortalecer o seu argumento, André Gide, que seria um dos “partidários da transposição” (Tadié, 1986, 203). Julia Kristeva, em *Le Temps Sensible*, embora reconhecendo que existem nos homossexuais dois caminhos que se cruzam, parece considerar que a homossexualidade representada em *EBTP* é uma “homossexualidade transsexualista” (Kristeva, 1994, 95) e que a diferença entre um homossexual e um heterossexual é uma simples diferença de grau, uma vez que “homem ou mulher, diz Proust, somos todos bissexuais” (Kristeva, 1994, 110). Kristeva resume a sua posição ao argumentar que “a teoria que o narrador desenvolve em *A Prisoneira* sobre uma homossexualidade não de ‘costume’ mas difusa, ‘involuntária’ (como a memória?), ‘nervosa’ (...) permite pensar que o narrador é um adepto do *transsexualismo*: a pertença de cada indivíduo a (pelo menos) dois sexos” (Kristeva, 1994, 95).

homossexualidade desta forma é tresler o que é dito ao longo deste ensaio. A homossexualidade não pode ser resumida a uma definição tão simples e elegante como é sugerido quando se diz que homossexuais são simplesmente mulheres presas em corpos de homens. De facto, como se verá, para Proust, cruzam-se dois caminhos dentro dos homossexuais, o que gera uma tensão que não pode ser explicada nem resolvida através de uma descrição tão transparente e tão clara.

A meio do seu ensaio, Proust diz que muitos homossexuais procuram contentar-se com “imitações grosseiras, à falta, não do homem-mulher, mas da mulher-homem de que precisam” (Proust, 1954, 260), recorrendo, para suprimir essa falta, a um homem que lhes providencie os favores de uma mulher. O que Proust parece estar a dizer nesta passagem é que os homossexuais precisam, não de um homem, mas de uma mulher-homem. Mas, ao dizer mulher-homem, Proust está a usar ‘mulher’ no sentido que ‘Super’ tem em Super-Homem. Os homossexuais não são, para Proust, mulheres colocadas num corpo errado. São, tal como o título do ensaio indica, uma outra raça que não pode ser descrita com os termos usados para descrever homens heterossexuais ou mulheres.

A ideia que temos de um Super-Homem (por oposição a Clark Kent, que, como se sabe, não é nem homem, nem Super, mas antes uma criatura normal de um outro planeta colocada num mundo inferior ao seu em que, por isso, facilmente se superioriza a todos os outros) é a de um homem que se transcende e que se eleva acima de todos os outros, a que acrescentamos por isso, ao conceito de homem, um antecedente que o permita descrever melhor. Mas se descrevêssemos um Super-Homem como simplesmente Super, a definição não estaria apenas incompleta, seria errada. No caso da descrição de um homossexual como mulher-homem acontece exactamente o mesmo.

Parte-se de uma descrição de homossexuais como homens mas, uma vez que essa descrição se revela insuficiente para os descrever, torna-se necessário acrescentar a essa descrição um lado feminino, que, não substituindo a virilidade, se acrescenta a ela, modificando assim essa ideia de virilidade. Mas descrevê-los como mulheres seria um erro. Dentro dos homossexuais parecem então intersectar-se dois lados, um lado masculino e um lado feminino, que chocam e se encontram em permanente tensão. Esta descrição da homossexualidade permite justificar o que é dito nessa passagem, uma vez que faz dos homossexuais nem homens nem mulheres, mas uma outra coisa. Para Proust, seria um erro tentar descrever homossexuais simplesmente como mulheres dentro de homens. Assim como seria um erro estes recorrerem a homens para lhes prestarem favores femininos, uma vez que os prazeres que buscam parecem ser prazeres de outra espécie.

Proust sugere isso mesmo quando, ao perceber que o marquês é homossexual, descreve os homossexuais que se passeiam na rua, como pessoas “de ar belicoso e ancas femininas” (Proust, 1954, 264). Descrever os homossexuais de Proust simplesmente como mulheres seria ignorar que se estes têm ancas femininas, o seu aspecto é o de um homem pronto para a guerra. Seria, acima de tudo, redutor para a tensão que surge do facto de esta raça maldita ter no que é para ela “o ideal de beleza e o alimento do desejo”, um “objecto de vergonha e o temor da punição” (Proust, 1954, 255), vendo-se os membros desta raça forçados a viver em falsidade e perjúrio. A homossexualidade não é, assim, apenas uma nova raça mas uma nova espécie. É isso que Proust sugere ao descrever a dificuldade que um homossexual tem para encontrar um parceiro “da mesma espécie”⁴⁰ (Proust, 1954, 260). Ao falar de homens cuja natureza feminina se revela de forma mais clara, Proust não aproxima esses homens a uma mulher, como

⁴⁰ O facto de pertencerem a uma nova espécie não faz dos homossexuais um terceiro sexo. Mais à frente, argumentar-se-á que, tal como os homossexuais, as personagens de *EBTP* parecem pertencer cada uma a uma espécie diferente.

seria de esperar se se recorresse à teoria simples que equipara homossexualidade a feminilidade. Proust descreve estes homens dizendo que até os seus seios se tornam salientes, mas o que numa mulher contribuiria para aumentar a sua graciosidade, num homossexual torna-se grotesco.

O barão de Charlus é violento, altivo e nada gracioso. O barão premeia os jovens por quem se sente atraído com beliscões e tenta várias vezes convencer-se de que controla totalmente Morel, para assim afirmar a sua superioridade. É orgulhoso e revela-se sempre incapaz de se adaptar e de pertencer aos sítios onde se encontra. A certa altura, paga a homens que julga serem criminosos para que o acorrentem e chicoteiem violentamente. Saint-Loup tem opiniões muito violentas acerca de todas as coisas, é extraordinariamente corajoso na frente de batalha, onde morre a defender os seus soldados e envolve-se em confrontos físicos sem razão aparente.

Uma descrição do barão de Charlus ou de Saint-Loup como mulheres presas dentro de homens não permite, use-se a definição de “comportamentos femininos” que se quiser, justificar nenhum destes comportamentos. Por mais que se acredite numa ideia de feminilidade, essa ideia muito dificilmente incluirá alguns dos comportamentos acima descritos. E mesmo alguns dos comportamentos que, acreditando na existência de “comportamentos femininos”, poderiam ser assim descritos têm, se analisados de forma mais atenta, justificações menos simples. Quando Marcel descreve a voz do barão de Charlus, por exemplo, diz-nos que

... a sua voz, semelhante a certas vozes de contralto em que o registo médio não foi suficientemente cultivado e que soam como o dueto alternado de um rapaz e de uma rapariga, situava[-se], enquanto exprimia estes pensamentos tão delicados, em notas altas, assumia uma doçura imprevista e parecia conter dentro de si coros de noivas, de irmãs, espalhando a sua ternura. Mas o bando de raparigas que o senhor de Charlus, com o seu horror a tudo o que fosse efeminado, tão consternado ficaria

por parecer albergar assim na sua voz, não se limitava à interpretação, à modulação dos trechos de sentimento. Muitas vezes, quando o senhor de Charlus conversava, ouvia-se o seu riso agudo e fresco de alunas de internato ou de *coquettes* quando vitimam o próximo com malícias de lingüareiras e espertalhonas (II, 349)

Ao lermos esta descrição, se partíssemos de uma descrição de homossexuais como mulheres aprisionadas dentro de homens, julgáramos que este era um momento em que o lado feminino se liberta do corpo do barão para se revelar completamente. Mas o que acontece nesta passagem não parece ser assim tão simples. O que Marcel nos está a mostrar ao descrever a voz do barão é que o senhor de Charlus não consegue adequar os seus comportamentos à sua auto-descrição. O barão tenta várias vezes ao longo do romance comportar-se como um homem viril, que julga todos os jovens efeminados, que “não admitia sequer que um homem usasse um único anel” e que “depois de horas de corrida se lançava a escaldar em ribeiros gelados” (II, 347). No entanto, em alguns momentos, o barão é incapaz de fazer sobrepor a sua virilidade a um outro lado que existe dentro de si, um lado feminino (atendendo às comparações que Marcel faz da voz de Charlus a “coros de noivas” e a “alunas de internato”), que emerge e que lhe revela que a descrição que pretendia fazer de si próprio estará perpetuamente errada. Estes risos agudos do barão são então, mais do que a simples revelação do lado feminino do barão, uma revelação da impossibilidade de uma descrição simples e completa⁴¹.

Não parece existir graciosidade nem harmonia nas personagens homossexuais de *EBTP* porque estas são homens que pertencem a uma outra espécie, porque essa graciosidade é substituída pela desadequação entre dois lados imiscíveis que se fundem dentro de uma só pessoa.

⁴¹ Estes risos do barão seriam, então, semelhantes à fuga de Albertine em *A Fugitiva*. Assim que o barão se tenta fechar dentro de uma definição simples, existe uma fuga, que invalida essa mesma descrição, tal como acontece quando Marcel julga aproximar-se de uma descrição completa e confortável de Albertine.

Ao longo de “A Raça Maldita”, Proust equipara diversas vezes homossexuais a judeus. A certa altura, Proust explica que dentro de cada judeu “existe um anti-semita que elogiamos ao encontrar nele todo o tipo de defeitos desde que não o consideremos um cristão” (Proust, 1954, 259), tal como dentro de um homossexual existe um anti-homossexual que vê como a maior ofensa imaginável a concessão do direito de amar das formas permitidas pela natureza (ou seja, o amor heterossexual). Proust acaba esta reflexão dizendo que esta forma de amor (a homossexualidade) é estranha e que “estes homens não são semelhantes aos outros homens” (Proust, 1954, 259). Proust parece estar a sugerir que a homossexualidade não pode ser tratada de forma igual à heterossexualidade e que um homossexual não pode ser descrito como um homem igual aos homens heterossexuais, mas que prefere ter relações sexuais com outros homens. É necessária uma descrição mais completa e, acima de tudo, menos redutora. No entanto, como se verá de seguida, essa descrição partirá sempre de uma ideia de masculinidade.

Uma fita azul

No segundo capítulo de *Monsieur Proust*, a governanta de Proust, Céleste Albaret, conta que a primeira tarefa que lhe foi incumbida em casa do escritor foi a de distribuir cópias de *Do Lado de Swann* pelos seus amigos. Entre os amigos de Proust contavam-se alguns homossexuais, como Robert de Montesquiou, considerado o principal modelo para o barão de Charlus. No entanto, os embrulhos eram diferenciados tendo em conta o sexo de quem os receberia: “rosa, se o livro fosse destinado a uma mulher, azul para os homens” (Albaret, 1973, 21). Céleste acrescenta que eram essas as ordens do patrão. Este episódio, se lido paralelamente com “A Raça Maldita”, ajuda a compreender que, para Proust, homossexuais são essencialmente homens e não mulheres. São, tal como se verá no fim deste capítulo, homens numa tensão entre dois

caminhos, um feminino e um masculino, completamente misturados e inseparáveis dentro de si, mas, ainda assim, homens. Descrevê-los como mulheres não é, então, apenas uma descrição incompleta, mas errada. Descrever o barão como uma mulher é eliminar toda a tensão e complexidade do romance e das personagens, e ignorar todas as lições que Marcel vai aprendendo sobre descrições de pessoas; e é também, acima de tudo, como já foi sugerido, uma descrição que não permite descrever nada. A construção dos homossexuais parte sempre de uma ideia inicial de virilidade a que se acrescentam depois elementos de outros lados. Esta pequena história, depois de lido o ensaio “A Raça Maldita”, permite-nos perceber que, para Proust, a homossexualidade não altera o sexo das pessoas, não faz de homens mulheres, mas apenas lhes atribui maior complexidade. Para Proust, a homossexualidade não faz de homens mulheres, não faz com que o lado feminino se sobreponha, e não os torna destinatários de uma fita cor-de-rosa, ou leva a que lhes seja atribuída uma terceira cor. Por mais que “estes homens não [sejam] semelhantes a outros homens” (Proust, 1954, 259) e por mais que constituam uma nova espécie, para Proust, homossexuais são sempre originalmente e acima de tudo, homens. Homens que não podem ser descritos com os mesmos termos que homens heterossexuais mas, ainda assim, homens, porque em nenhum momento, a homossexualidade elimina a virilidade.

Olympia & O Indiferente

Os restantes quatro quadros escolhidos por Proust permitem articular o ensaio de *CSB* com este episódio descrito nas memórias daquela que foi a governanta de Proust desde 1914 até à morte do escritor, em 1922. A exposição francesa de Proust permite uma aproximação à descrição completa e não redutora da homossexualidade que Proust procura não só em *CSB*, mas ao longo dos sete volumes de *EBTP*. Esta definição é

fundamental não só porque ajuda a compreender a visão de Proust da homossexualidade mas, essencialmente, porque permite compreender que, para Proust, o mundo não pode ser descrito de uma forma lúcida e completa, que, por mais páginas que *EBTP* tenha, Proust sabe que, como Beckett sugere, “será impossível preparar as centenas de máscaras que adequadamente pertencem aos objectos” (Beckett, 1987, 12).

Os quadros em questão são, então, *Olympia*, de Manet, *O Indiferente*, de Watteau e *Auto-retrato* e *Retrato de Madame Chardin*, de Chardin. Para facilitar a exposição do argumento, analisar-se-ão os quatro quadros em pares, começando-se por estudar os dois primeiros.

Será argumentado que a justificação para a escolha de ambos os quadros assenta, não num critério de qualidade, nem na admiração que Proust tinha pelos dois pintores, mas num critério metonímico. A escolha de *Olympia* só pode ser compreendida se for analisada simultaneamente com a escolha do quadro de Watteau, tal como acontece, como se verá, com os quadros de Chardin. E este par de quadros só pode ser compreendido se analisado ao mesmo tempo que os quadros de Chardin.

Colocando os quadros lado a lado, as semelhanças tornam-se evidentes. No quadro de Manet, encontramos uma mulher nua deitada numa cama branca. Nesta tela, encontramos vários elementos que associam *Olympia* à prostituição, como, por exemplo, o xaile colocado entre ela e o lençol ou os brincos de pérolas. Junto à cama de *Olympia*, vemos uma criada negra, que lhe mostra um arranjo floral, a que *Olympia* não presta atenção, e um gato⁴². Esta mulher deitada tem presa ao cabelo, do lado esquerdo, uma orquídea cor-de-rosa.

⁴² Este gato reforçaria uma ideia de contiguidade entre os quadros escolhidos por Proust se considerássemos que a *Natureza Morta* de Chardin a que Proust se refere se trata do quadro a que Proust dedica maior atenção no seu ensaio sobre o pintor (*A Raia*, Jean Siméon Chardin, 1728, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris), em que se vê um gato numa posição muito semelhante.

Em *O Indiferente*, vemos um rapaz, com um rosto feminino (um rosto aliás muito semelhante ao de Olympia) e com uma pose graciosa e feminil, com uma capa vermelha e um vestido verde, da mesma cor que o chapéu, e com uma orquídea cor-de-rosa presa ao cabelo, do lado esquerdo, que o associa metonimicamente a *Olympia*. Este quadro, como já foi referido, não teria um lugar garantido na exposição de Proust, por motivos que podem agora ser explicados a partir do que foi dito acerca de “A Raça Maldita”. Proust admira e revê-se na vida de Watteau mas não parece particularmente entusiasmado com a sua obra.

Neste quadro, Watteau representa um homem feminino, um homem-mulher, uma mulher presa dentro de um homem e que consegue suprimir por completo a virilidade deste. Em *O Indiferente*, não há qualquer tensão: há apenas graciosidade, tanto no gesto como na pose. Vemos um homem que é, afinal, uma mulher e que se move como uma mulher. Basta colocar lado a lado este Indiferente e o barão de Charlus para que as diferenças se tornem claras. O Indiferente é harmonioso, cheio de graça, jovem, belo e feminino. O barão é gordo, alto, careca, afectado, incompreensível. Em Balbec, Charlus destaca-se da multidão como alguém nervoso, violento e cuja aparência era “muito mais grave e muito mais simples que a de todos os banhistas” (II, 337). Na sua voz ouvimos alternada e desarmoniosamente um homem viril e grave e uma mulher histérica e de tom agudo. Em *O Indiferente*, não existe inquietação, existe apenas feminilidade, existe apenas uma mulher colocada no corpo errado, existe aquilo que a crítica parece ver em Charlus. E Proust coloca *O Indiferente* num lugar pouco relevante da sua exposição⁴³, apenas, como se verá, para contrastar com aquela que é a verdadeira representação da homossexualidade, o verdadeiro quadro de Charlus.

⁴³ A escolha de *Embarque para Citera* assenta assim, segundo o argumento desta tese, na necessidade de remeter para segundo plano o quadro de Watteau. Naturalmente, não se pode excluir que outros motivos tenham levado a que Proust escolhesse este quadro de Watteau em detrimento de um outro do mesmo autor. No entanto, uma teoria que justifique essa opção não será apresentada nesta dissertação.

Proust não pode estar satisfeito com uma descrição da homossexualidade que não tem qualquer semelhança com os homossexuais do romance. Nenhum homossexual é parecido com este Indiferente porque nenhum homossexual é assim tão simples, porque nenhum homossexual, tal como aliás nenhuma personagem do romance, se consegue libertar da tensão que o impede de viver tranquilamente.

É dada nesta tese particular atenção à visão de Proust da homossexualidade por se considerar que os homossexuais do romance podem servir de modelo para uma melhor compreensão da tensão de todas as outras personagens. Nas personagens homossexuais do romance encontramos, de forma mais clara, a inquietação resultante de vários caminhos que se cruzam dentro de uma só pessoa, ao mesmo tempo que, tal como em todas as outras personagens, vemos pessoas aprisionadas pelo hábito e incapazes de se libertar do desejo. Vemos personagens que vivem mentiras frágeis sendo, como já foi proposto, a fragilidade e não a mentira que as preocupa.

Se a representação da homossexualidade feita por Watteau em *O Indiferente* é descartada por Proust, o mesmo não parece acontecer com o quadro que Proust nomeia em primeiro lugar para a sua galeria.

O Retrato de Chardin

Além de uma natureza morta, Proust escolhe mais dois quadros de Chardin: um retrato da mulher e um auto-retrato, que serão descritos antes de se poder analisar esta escolha. No quadro da mulher de Chardin, vemos uma senhora já velha, com um olhar harmonioso, vago e calmo, vestida elegantemente, e com uma touca branca à volta da cabeça. Por cima da touca, a esposa de Chardin tem uma fita azul com um nó perfeito e que assenta precisamente no topo da sua cabeça.

No seu auto-retrato, Chardin representa-se envelhecido (em 1771, Chardin tinha já completado 72 anos), com um olhar, lançado na direcção do observador, ao mesmo tempo duro e provocador, feminino e viril. Chardin surge com um lenço salmão com riscas azuis à volta do pescoço e uns óculos redondos colocados em cima do nariz. Neste quadro, Chardin, à semelhança da sua mulher, usa uma touca branca na cabeça, com uma fita azul por cima dessa mesma touca. A ligação metonímica entre os dois quadros causada por esta fita azul parece ser o motivo que leva a que o quadro da senhora Chardin seja escolhido para a exposição⁴⁴. Não serão, aliás, necessárias grandes formulações para considerar que esta fita azul é de extraordinária importância para Proust, se se observar que em *À Sombra das Raparigas em Flor*, Marcel fala da “laçada da fita que nos [deixa] extasiados num retrato de Chardin” (II, 232).

Se com as suas naturezas mortas Chardin já nos tinha ensinado que “uma pêra é tão viva como uma mulher, que uma cerâmica vulgar é tão bela como uma pedra preciosa” (Proust, 1971, 380) e que “a beleza não está nos objectos” (Proust, 1971, 380), com esta fita azul, percebemos que a descrição de uma pessoa não pode nunca assentar em teorias simples e lineares. A descrição que Proust faz no seu ensaio deste mesmo quadro constitui um excelente ponto de partida para esta ideia.

Proust descreve o quadro dizendo que vemos nele um Chardin que já viu muito, que já riu muito e que assume a sua velhice. Proust explica que a velhice de Chardin se confunde com a velhice das suas roupas e que adquire a riqueza de “todas as coisas que findam” (Proust, 1971, 377)⁴⁵. Chardin assemelha-se, segundo Proust, a uma mulher velha⁴⁶. No entanto, o que confere beleza a este quadro é

⁴⁴ Esta convicção é reforçada se se tiver em consideração que, no ensaio que Proust dedica a Chardin, não existe uma única referência a este retrato da mulher de Chardin.

⁴⁵ Esta descrição da velhice aproxima-se da ideia apresentada no capítulo anterior de um engrandecimento perante a morte.

⁴⁶ Esta semelhança é reforçada pela contiguidade entre os dois quadros gerada pela fita azul.

o espanto que o vestuário surpreendente do velho provoca em primeiro lugar e que se funde com um doce encanto, e também no prazer aristocrático de encontrar, na desordem aparente do roupão de um velho burguês, a nobre hierarquia das cores preciosas, a ordem das leis da beleza (Proust, 1971, 378)

Proust vai mais longe ao atribuir a beleza deste quadro à descoberta da sua incapacidade enquanto jovem para compreender um velho como Chardin. Para Proust, o que Chardin parece dizer neste quadro é “Ahah! Achavam que só existiam jovens iguais a vós?” (Proust, 1971, 378).

A beleza do quadro de Chardin parece estar assim na revelação de que não é possível atingir uma descrição simples. O quadro de Chardin é belo porque nenhuma teoria pode descrever o que está a ser retratado, porque revela uma incapacidade de descrição. Proust admira profundamente o auto-retrato de Chardin porque fica surpreendido de cada vez que o vê e porque percebe que é incapaz de inserir o Chardin desenhado numa qualquer teoria. Só através de uma desordem e de uma desadequação deste tipo é que a beleza se revela. A beleza da arte, para Proust, não está assim numa teoria geral em que todas as pessoas caibam (uma vez que essa teoria está condenada ou ao insucesso ou a tornar-se numa definição tão vaga que não define nada), mas na criação de personagens suficientemente complexas que não possam ser inseridas numa descrição genérica, ou seja, na criação de personagens que sejam pessoas. A beleza da Arte, para Proust, parece estar, assim, na criação de personagens que sejam cada uma, uma nova espécie.

Se, ao observarmos o *Indifférent* de Watteau, não encontramos ninguém, ao admirarmos o retrato de Chardin, encontramos uma personagem tão difícil de descrever como todas as personagens de *EBTP*, encontramos um homem que não cabe numa descrição de duas linhas ou sequer de três mil páginas. No auto-retrato de Chardin, não encontramos nenhuma mulher presa dentro de um homem, encontramos um homem

viril e severo que é ao mesmo tempo uma mulher delicada e provocadora. Um homem que começa por ser antes de mais um homem e que nunca deixa de o ser, mas que é para além disso uma mulher, um homem em que vários caminhos se misturam e que se torna completamente desordenado e indescritível. Encontramos, neste auto-retrato de Chardin, não só Chardin mas todas as personagens de *EBTP*. Encontramos neste auto-retrato um homem que não pode ser domesticado, nem reduzido a um conceito. Encontramos neste quadro o barão de Charlus, Palamède XV de Guermantes.

Pretende-se argumentar com esta descrição da galeria que Proust escolhe para uma exposição francesa no Louvre que a escolha dos quatro quadros considerados fundamentais para a interpretação de *EBTP* assenta num critério metonímico, em que a tela de Manet só pode ser compreendida através da orquídea cor-de-rosa de Olympia, que remete para a orquídea semelhante que adorna o cabelo do Indifférent, de Watteau. A colocação do quadro de Watteau num lugar de menor destaque cria um contraste com a escolha, em primeiro lugar, e violando as regras impostas por Vaudoyer (uma vez que este quadro, tal como o quadro que representa a mulher de Chardin, é um retrato a pastel e não uma tela), do retrato de Chardin. Acima de um quadro em que um homossexual é representado harmoniosamente como uma mulher presa dentro de um homem é colocado um quadro em que vemos um homem que é simultaneamente um homem e uma mulher, em que já não vemos uma orquídea cor-de-rosa a definir o homem como simplesmente feminino, mas uma fita azul que, ao mesmo tempo que sugere a feminilidade de quem é representado (uma vez que a fita é semelhante à do retrato da mulher de Chardin e usada da mesma forma), afirma a sua virilidade, uma vez que a fita é da cor dos embrulhos dos exemplares de *Do Lado de Swann* que Proust entregava aos seus amigos do sexo masculino, uma vez que a fita é azul. O Chardin representado no auto-retrato é infinitamente superior a *O Indiferente* porque é ao mesmo tempo

totalmente viril e totalmente feminino e porque, ao contrário do quadro de Watteau, não é a representação de um tipo de pessoas, mas de uma pessoa. A superioridade do quadro de Chardin em relação ao quadro de Watteau é tão grande que só pode ser compreendida se se observar os dois quadros. Ao contrário do auto-retrato de Chardin, o quadro de Watteau nunca poderia ter como título um nome próprio porque não existe ninguém como este Indifférent.

Assim, a escolha quer de *Olympia*, quer de *O Indiferente*, quer do retrato da esposa de Chardin, pretende apenas criar uma narrativa que aponta para o quadro de Chardin e que o afirma não só como a representação perfeita de Charlus, mas também como a representação perfeita de qualquer pessoa. O que se propõe neste capítulo é que a escolha dos quadros de Proust para a galeria no Louvre pretende pôr em evidência o retrato de Chardin.

Quando nomeia em primeiro lugar dois quadros que violam as regras impostas e com uma ligação metonímica tão acentuada, Proust está a mostrar-nos que há neles qualquer coisa de fundamental. Proust volta a apontar para o auto-retrato de Chardin ao escolher dois quadros (*O Indiferente* e *Olympia*) com uma ligação metonímica tão forte como a existente entre os dois quadros de Chardin, deixando, no entanto, um desses quadros num lugar de menor destaque na sua exposição. Ao dizer que *O Indiferente* poderia não estar nesta exposição, Proust está a reforçar a ideia que o auto-retrato de Chardin teria obrigatoriamente que lá estar. E quando compreendemos isso somos obrigados a olhar para o resto das escolhas de Proust à luz de *EBTP*, em busca de uma narrativa que faça dessa escolha, que de outra forma é absolutamente incompreensível, um exercício de crítica literária por parte de Proust. Observando novamente os restantes quadros, e depois de compreendida esta ligação, revela-se uma linha narrativa: o quadro de Monet e a Natureza Morta de Chardin remetem um para o outro e estabelecem uma

discussão acerca da subjectividade da Arte, que é desenvolvida nos ensaios de Proust sobre os dois escritores; a escolha de Renoir remete para o ensaio de Rembrandt e para o volume final de *EBTP* e o quadro de Millet e a *Catedral de Chartres* introduzem o problema da impossibilidade de se descrever perfeitamente uma personagem, um problema que está, como foi proposto, na base da escolha dos quatro quadros em que este capítulo se concentra.

A carta enviada por Marcel Proust a Jean-Louis Vaudoyer, publicada no *L'Opinion* em 28 de Fevereiro de 1920, não deve então ser lida como uma confusa resposta a um questionário em que Proust nomeia aqueles que são para si os oito maiores quadros franceses de sempre, mas antes como um exercício de crítica literária extraordinariamente lúcido, bem como uma tentativa de descrição de alguns dos temas fundamentais de *EBTP*.

Bibliografia de Livros Citados

Bibliografia Principal:

- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – Du Cotê de Chez Swann*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – Do Lado de Swann*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – À L'ombre des Jeunes Filles em Fleurs*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – À Sombra das Raparigas em Flor*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – Le Cotê de Guermantes*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – O Lado de Guermantes*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – Sodome et Gomorrhe*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – Sodoma e Gomorra*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – La Prisonnière*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – A Prisioneira*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – La Fugitive (Albertine Disparue)*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – A Fugitiva (Albertine Desaparecida)*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *À La Recherche du Temps Perdu – Le Temps Retrouvé*, Pedro Tamen, trad. *Em Busca do Tempo Perdido – O Tempo Reencontrado*, Relógio d'Água, Lisboa, 2003
- Marcel Proust, *Journées de Lecture*, José Augusto Mourão, trad., *Sobre a Leitura*, Vega Passagens, Lisboa, 1998
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Éditions Gallimard, Paris, 1971
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux Mélanges*, NRF, Galimard, Paris, 1954

Bibliografia Secundária:

- Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Robert Laffont, Paris, 1973
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, trad. António C. Caeiro, Quetzal Editores, Lisboa, 2004

- Roland Barthes, *Fragments d'un Discours Amoureux*, Isabel Gonçalves, trad., *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Edições 70, Lisboa, 1981
- Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues With Georges Duthuit*, Calderbooks, London, 1987
- Walter Benjamin, “Zum Blide Prousts” tradução do alemão para inglês por Harry Zohn “The Image of Proust”, in *Illuminations, Essays and Reflections*, Schocken Books, New York, 2007
- Leo Bersani, *Marcel Proust, The Fictions of Life and of Art*, Oxford University Press, New York, 2013
- Antoine Compagnon, “Proust au Musée” in *Marcel Proust, l'écriture et les arts. Sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu*, Gallimard, Paris, 1999
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, tradução do alemão para inglês por A. A. Brill, *The Interpretation of Dreams*, Wordsworth Classics, London, 1997
- Gerard Genette, *Figures III*, Collection Poétique Seuil, Paris, 1972
- David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Serafim da Silva Fontes, trad. *Tratado da Natureza Humana*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001
- David Hume, “Of The Idea of Necessary Connexion” in *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1995
- William James, “Habit” in *The Principles of Psychology Volume I*, Cosimo Classics, New York, 2007
- William James, “Will” in *The Principles of Psychology Volume II*, Cosimo Classics, New York, 2007
- Julia Kristeva, *Le Temps Sensible*, NRF, Gallimard, Mesnil Sur-L'Estrée, 1994
- Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996
- Joshua Landy, *Philosophy As Fiction, Self, Deception and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, New York, 2004
- Robert Pippin, “On Becoming Who One Is (And Failing): Proust's Problematic Selves” in *The Persistence of Subjectivity: On The Kantian Aftermath*, Cambridge University Press, New York, 2005

- Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, tradução do francês para inglês por Euan Cameron, *Marcel Proust - A Life*, Penguin Books, New York, 2001
- Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, TEL, Galimard, Cher, 1986

Anexo 1:

Quadros Referidos por Proust na entrevista a Jean-Louis Vaudoyer

A- J.S.Chardin, Autoportrait



© Musée du Louvre

B- J.S. Chardin, *Portrait de Madame Chardin*



© Musée du Louvre

C- J.F. Millet, *Le Printemps*



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

D- Manet, *Olympia*



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

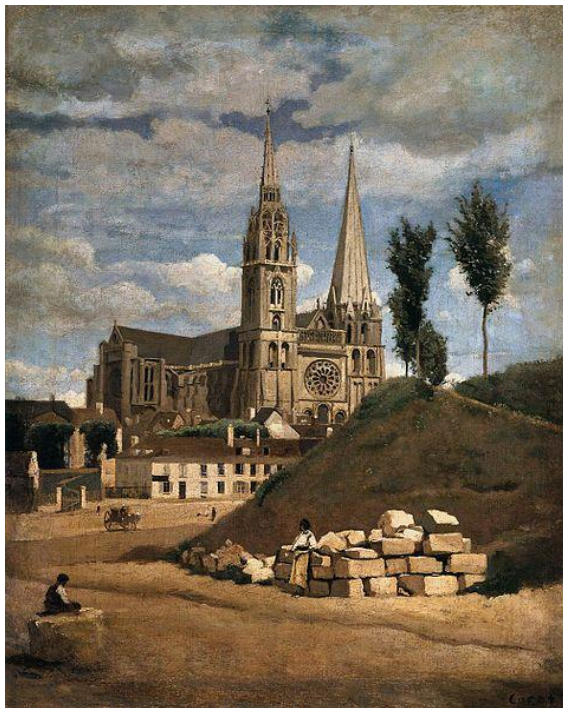
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

E- Monet, *Les Falaises à Étretat*



© Sterling and Francine Clark Art Institute

F- C. Corot, *La Cathédrale de Chartres*



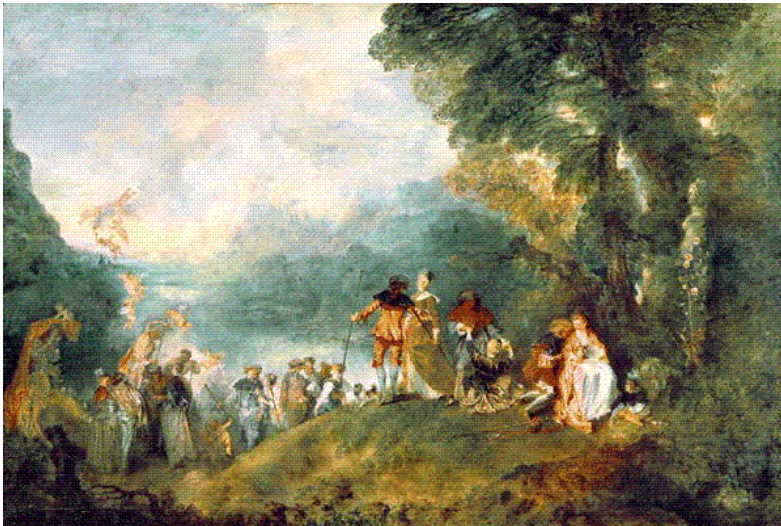
©Musée du Louvre

G- J.A. Watteau, *L'Indifférent*



©Musée du Louvre

H- J.A. Watteau, *Embarquement pour Cythère*



©Musée du Louvre